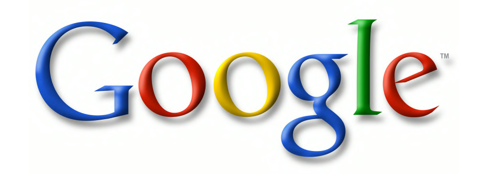





ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE

JAHRBUCH

DES

KAISERLICH DEUTSCHEN

ARCHÄOLOGISCHEN INSTITUTS

HERAUSGEGEBEN

VON

MAX FRÄNKEL.

BAND I.

1886.

BERLIN
DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER
1887.

INHALT.

MISCELLEN.

BERICHTE.

ABBILDUNGEN.

Zur Einführung.

Mit dem ersten Hefte des «Jahrbuchs» und mit den etwa gleichzeitig auszugebenden Heften der römischen und der athenischen «Mittheilungen» beginnt das Institut eine neue Reihe seiner periodischen Schriften; am Ende des Jahres wird dieselbe durch das Hinzutreten des ersten Jahresheftes der «antiken Denkmäler» vollständig eröffnet sein. Unverändert besteht daneben die »*Ephemeris epigraphica*« fort; auch die athenischen «Mittheilungen» werden kaum mehr als mit einer geringfügigen Änderung im Titel von der Neuerung berührt.

Der Übergang der «antiken Denkmäler» von Rom nach Deutschland soll, wie man erwartet, eine Verwerthung des gesammten, auch aufseritalischen Materials erleichtern und die verschiedenen technischen Herstellungsweisen in ihrer beständig fortschreitenden Vervollkommnung für die Tafeln immer besser zur Anwendung kommen lassen. Das regelmäfsige Hereinziehen der Werke der antiken Baukunst wird eine wissenschaftliche Forderung erfüllen, welche aus der erst jüngst in vollem Mafse erfolgten Aufnahme der Architekturforschung in den Gesammtkreis der archäologischen Disciplin sich ergiebt. Die Loslösung der Denkmälertafeln von ausführlichen begleitenden Texten wird die gegenseitige Hinderung beseitigen, welche bei der Herausgabe der mit einander verbundenen *Monumenti* und *Annali* mehr und mehr sich fühlbar gemacht hatte, und wird einerseits der Denkmälerpublikation und andrerseits der Forschung die Freiheit schaffen jede ihren eigenen Weg zu gehen.

In dem «Jahrbuche» soll für die archäologische Forschung ein Centralorgan geschaffen werden, wie es in dieser Gestalt bisher fehlte. Die Einrichtung von Supplementen verspricht auch umfangreicheren Abhandlungen einen geeigneten Platz zu bieten, dessen Mangel vielfach einer Zersplitterung der archäologischen Litteratur Vorschub geleistet hat. Die zunächst wenigstens bibliographischen Übersichten, mit welchen von Gerhard bereits verfolgte Bestrebungen wieder aufgenommen werden, sollen es erleichtern der gesammten Bewegung auf unserem Wissenschaftsgebiete zu folgen. Wenn hierdurch ein Zuwachs gegenüber dem Inhalte sowohl der »*Annali*« als auch der «Archäologischen Zeitung» erwartet werden kann, so dürfte andrerseits, indem jetzt nur eine Zeitschrift an die Stelle jener beiden tritt, eine gewisse Überanforderung an die litterarische Produktion gehoben werden.

Der ausschliefsliche Gebrauch fremder Sprachen konnte in den Publikationen des Instituts, so berechtigt derselbe auch in den Anfängen desselben als einer

internationalen Privatanstalt sein mochte, nicht wohl auf die Dauer bestehen, nachdem es zur deutschen Reichsanstalt geworden war. Hohen Werth legt aber das Institut auf die fortdauernde Mitarbeit auswärtiger, zumal italienischer Gelehrten, mit denen es sich in seinem Wirken von Anbeginn besonders eng verbunden weifs. Um auch sie nach wie vor zur Mitarbeit einladen zu können, werden die römischen «Mittheilungen» auch zur Aufnahme gröfserer Aufsätze in Begleitung von Tafeln eingerichtet und so über den Rahmen des bisherigen »*Bullettino*« hinaus erweitert werden.

Dieses sind in aller Kürze die wesentlichen Veränderungen, durch welche die Publikationsthätigkeit des Instituts der neueren Entwicklung der Archäologie und der Umgestaltung der äufseren Verhältnisse, unter denen wir arbeiten, angepafst werden soll. Wenn die Fachgenossen, welche die Tragweite dieser Umgestaltung zu ermessen wissen werden, den neuen Schriften erneute Mitwirkung schenken, so dürfen wir uns der sicheren Erwartung hingeben, dafs es dem Institute gelingen werde in veränderter Form seine alten Aufgaben nur um so besser zu erfüllen.

Im Auftrage der Centraldirektion
der Vorsitzende
Conze.

DER BETENDE KNABE
IN DEN KÖNIGLICHEN MUSEEN ZU BERLIN.

Der Generalprokurator und Oberintendant der Finanzen Frankreichs, Nicolas Foucquet, spielte wie in der politischen, so in der Geschichte des Luxus seiner Zeit eine hervorragende Rolle, bis er im Jahre 1661 von Ludwig XIV. gestürzt wurde.

In der Charakteristik, welche die Historiker von ihm entwerfen, fehlen seine Beziehungen zu den Künsten nicht. Wir erfahren von der Begünstigung, welche er den ersten zeitgenössischen Dichtern, der Beschäftigung, welche er den hervorragendsten der um ihn lebenden Architekten, Bildhauer, Maler zu Theil werden liefs. Mit den Namen eines Corneille, Molière und Lafontaine, eines Lenôtre, Puget und Lebrun erscheint der seine eng verbunden. Sein glänzender Landsitz zu Vaux-le-Vicomte war, was Versailles bald werden sollte. Hier bot er nicht nur den lebenden Künstlern lohnenden Spielraum für ihre Thätigkeit; hier brachte seine Liebhaberei, von dem ausgedehntesten Einflusse und fast unbeschränkten Geldmitteln unterstützt, auch die mannigfachsten Sammlungen von allerhand Merkwürdigkeiten und von Kunstwerken der Vorzeit zusammen. Foucquet war einer der gröfsten *Amateurs* seiner Zeit.

Edmond Bonnaffé hat kürzlich die Sammlerthätigkeit Foucquets zum Gegenstande einer besonderen Darstellung gemacht[1]. Unter den Kunstwerken in Vaux zählt er auch eine antike Bronzestatue des Antinous auf[2] und führt aus Mariettes Aufzeichnungen den Nachweis, wie sie von dem Sohne Foucquets später an Prinz Eugen und endlich bis nach Sanssouci gelangte. Es ist, wenn Bonnaffé dieses letzte Wort auch nicht ausspricht, die Statue des betenden Knaben, welche jetzt den königlichen Museen zu Berlin angehört[3].

Es verlohnt den Bericht Mariettes[4], welcher bisher den Archäologen entgangen ist, wörtlich abzudrucken: »*M. Fouquet le surintendant avoit fait venir d'Italie cette belle statue de bronze, qui n'est que de moyenne nature, puisqu'elle ne porte guère que quatre pieds de haut, et c'étoit, à ce que j'ai oui dire, M. Le Brun qui la lui avoit indiquée. Elle étoit à Vaux-le-Vicomte dans le temps de sa disgrâce. Un vieux domestique s'imagina que non-seulement on avoit résolu la perte de son maître, mais qu'on avoit aussi dessein de s'emparer de tout ce que lui appartenoit. Et, comme il avoit entendu beaucoup priser cette statue, elle lui parut perdue pour les enfants de M. Foucquet, s'il ne la cachoit, et là-dessus il l'enterra dans une cave, d'où elle ne*

---

[1]) *Les amateurs de l'ancienne France. Le surintendant Foucquet.* Paris 1882.

[2]) a. a. O. S. 52.

[3]) Verzeichnifs der antiken Skulpturen. 1885. n. 2.

[4]) *Abecedario* II, S. 259ff.

sortit que lorsque l'orage fut tout à fait appaisé. M. le marquis de Belle Isle, fils du surintendant, en connoissoit le prix; mais, comme il n'étoit pas riche, et que la fortune de son fils, que nous avons vu maréchal de France, commençoit et l'engageoit à des dépenses au-dessus de ses forces, il chercha les moyens de s'en défaire utilement, d'autant plus qu'il manquoit de place pour la mettre. Il sçut que mon père étoit en correspondance avec M. le prince Eugène et que ce prince étoit curieux des belles choses. Il engagea donc mon père d'en proposer au prince l'acquisition, qui n'eut pas lieu pour lors, parce que cela ne s'arrangeoit pas avec les finances du prince destinées à des dépenses plus urgentes. La figure demeura donc à Paris jusqu'en 1717 que le marché se renoua. Mon père fit alors passer la figure à Vienne, où je l'ai vue et où elle est demeurée dans le palais du prince jusqu'à sa mort. Zanetti, qui vint à peu près dans ce temps là à Vienne, la fit entrer dans un marché de tableaux et de pierres gravées que lui vendit le prince Eugène, et dont il fit le partage avec M. le prince de Lichtenstein, ainsi qu'ils en étoient convenu. Il comptoit que la statue lui demeureroit, et la tête lui en tournoit. Mais il ne put résister aux prières que lui fit le prince de Lichtenstein pour l'engager à la lui céder. Il lui en fit le sacrifice; c'étoit le sort de cette figure, de ne pouvoir demeurer entre les mains de ceux qui la prisoient le plus, et bientôt celui qui en étoit possesseur se vit lui-même obligé de s'en priver pour en faire présent au roi de Prusse et se captiver sans doute la bienveillance de ce prince, qui, dans la guerre qu'il faisoit à la reyne d'Hongrie, au sujet de la Silésie, s'étoit rendu maître des états que le prince de Lichtenstein y possède. Ils lui furent en effet restitués, et la statue de bronze fut mise dans le palais de Sans-Souci, où elle est gardée avec le soin qu'il mérite. Le prince de Lichtenstein eut cependant, avant que de la laisser partir, la précaution de la faire mouler, et d'en faire ensuite jetter en bronze une semblable dans le creux que ce moule lui conservoit. J'ignore si cette copie a été regravée par un habile homme; ce que je sçais, c'est qu'elle fait aujourd'hui l'ornement d'une des chambres du palais de Lichtenstein à Vienne, et qu'il y en a une estampe qu'a fait graver ce prince et dont il m'a fait la grace de me faire présent.«

Mariette, in seinen Aufzeichnungen überhaupt, wie ich höre, ein zuverlässiger Mann, war offenbar über die Schicksale der Statue bis zum Übergange derselben auf Prinz Eugen sehr gut unterrichtet, nicht mehr ganz so von da an, wo er seine Weitererzählung mit »*sans doute*« einleitet, einer ja nicht selten das Gegentheil von dem, was sie sagt, bezeichnenden Wendung. Bis zum Übergange auf Prinz Eugen spielten die Dinge wie unter den Augen Mariettes und seines Vaters; was weiter in Wien geschah, dafür war Mariette doch mehr auf Hörensagen von Weitem her angewiesen.

Der Kaufpreis, für welchen Prinz Eugen die Figur vom Vater des Marschall Belleisle, dem Sohne Foucquets, erwarb, betrug 18000 Francs[5]. Als Prinz Wenzel Liechtenstein später mit dem Gesandten Friedrichs des Grofsen über den Verkauf

[5]) Rob. Schneider macht mich darauf aufmerksam, dafs in dem Werke Salomon Kleiners (Wunderwürdiges Kriegs- und Siegs-Lager des etc. Fürstens und Herren Eugenii. 1740. Auch unter französischem Titel Augsburg 1731), wo z. B. die Herkulanenserinnen mehrmals abgebildet

unterhandelte, gab er an, das eigenhändige Billet Prinz Eugens darüber noch zu besitzen.

Bestätigt wird auch sonst, was Mariette angiebt, dafs nach dem Tode Prinz Eugens, wo mit dessen Kunstbesitz in wenig pietätvoller Weise verfahren wurde, die Bronze an einen Händler aus Venedig gelangte. Dessen Name Zanetti läfst ihn wohl als Mitglied einer mehrfach mit Kunst und Kunstgelehrsamkeit beschäftigten Familie erscheinen. Zanetti hatte, wie wir aus den späteren Verhandlungen mit Friedrich dem Grofsen erfahren, bereits eine Kiste zum Fortschaffen der Figur machen lassen, als letztere dann an Prinz Wenzel Liechtenstein, wie dieser angab, für 500 Dukaten baar *et quelques antiques de prix* überging.

Prinz Liechtenstein hat die Figur aber nicht an Friedrich den Grofsen verschenkt um occupirte Besitzungen in Schlesien zu retten, wie Mariette sich berichten liefs. Von einer Occupation Liechtensteinscher Besitzungen in Schlesien ist nach gütig von v. Sybel vermittelter Auskunft des königlichen geheimen Staatsarchivs weder in Akten des letzteren noch in Falkes Geschichte des fürstlichen Hauses Liechtenstein Etwas zu ersehen. Das Märchen von der Verschenkung der Statue kehrt in ganz anderer Fassung bei Pezzl in seiner Geschichte des Fürsten Wenzel Liechtenstein wieder und Falke[6] hat ihm widersprochen. Liechtenstein hat verkauft um Geld zu haben; dafs dies nicht auffallend sei, hat Falke erläutert[7].

Den wirklichen Hergang ersehen wir bis in die Einzelheiten aus der im königlichen Staatsarchive befindlichen Korrespondenz zwischen Friedrich und seinem Gesandten in Wien, Grafen Podewils. Ranke und eingehender Julius Friedlaender[8] haben daraus das Wesentliche mitgetheilt. Ich habe sie ebenfalls eingesehen und thue hoffentlich nicht zu Viel, wenn ich hier noch ein Mal aus den Akten[9] darüber berichte.

Am 16. Mai 1747 schreibt Friedrich an Podewils, dafs bereits vor drei Jahren Prinz Liechtenstein ihm eine Bronzestatue des Antinous zu Kauf angeboten habe, Podewils möge sie prüfen und in Erfahrung bringen, ob sie noch zu haben sei.

Hierauf übersendet Podewils d. d. Wien 27. Mai den Kupferstich[10], den der Prinz von der Statue habe machen lassen, giebt an, er habe gehört die Figur sei noch immer zu verkaufen und man rühme sie als eine der schönsten antiken Statuen. Er würde sogleich hingehen sie anzusehen und den Prinzen nach dem Preise fragen.

Am 7. Juni berichtet Podewils über den Erfolg dieser Anfrage. Der Prinz wolle in der That auch jetzt noch verkaufen. Derselbe habe beabsichtigt es auf dem Wege einer Lotterie in England, wo damals ja die Privatliebhaberei für Antiken

sind, der betende Knabe nirgends erscheint. Dafs die Figur im Besitze Prinz Eugens sich befand, steht darum nicht weniger fest.

[6]) Geschichte des fürstl. Hauses Liechtenstein III, S. 156f.

[7]) a. a. O.

[8]) Arch. Anz. 1865, S. 121ff. Zur Geschichte der königl. Museen in Berlin. 1880. S. 10f.

[9]) R. 81 Wien.

[10]) Dieses Blatt, nach Daniel Grans Zeichnung von Joseph Camerata gestochen, fehlt auf dem hiesigen Kabinet und ist mir nicht zu Gesichte gekommen.

im besten Zuge war, zu bewerkstelligen. Er habe dazu den Stich herstellen lassen und man habe dort Aussicht auf einen hohen Erlös gemacht, aber er wolle die Figur lieber in den Händen Seiner Majestät sehen. Einen bestimmten Preis hätte er noch nicht nennen wollen, sondern nur vorläufig angegeben, was seiner Zeit Prinz Eugen, wie bereits oben erwähnt ist, und was später er selbst gezahlt habe. Auch habe Prinz Liechtenstein ihn darauf aufmerksam gemacht, dafs die rechte Hand im Stiche zu grofs gerathen sei. Das habe sich bei Besichtigung der Statue wirklich so gezeigt; die Figur sei auch sehr gut erhalten, nur am linken Fufse sei sie gebrochen gewesen und am rechten Bein sei ein kleiner Sprung, aber der Fufs scheine von demselben Meister und nur wieder angesetzt. Er selbst sei zwar nicht Kenner, höre aber den Kunstwerth von mehreren Seiten sehr rühmen und Comte d'Algarotti solle sie gesehen haben; der würde also am besten Auskunft geben können. Er würde erstertags wieder zum Prinzen gehen, um die Preisforderung zu erfahren.

Hierbei verfehlte er den Prinzen und dieser ihn wieder bei einem Gegenbesuch, worauf Podewils ein Billet vom Prinzen erhielt, das er in Abschrift einsendet.

Darin heifst es, dafs es allerdings Absicht gewesen sei die Figur für 1000 Guineen auszuspielen, aber dafs Seine Majestät sie für 2000 Dukaten haben solle, «*et je vous assure, que si je n'étais dérangé dans mon économie elle ne sortirait de la gallerie*».

Inzwischen hatte Friedrich am 6. Juni an Podewils geschrieben, dafs der Stich angekommen sei und dafs er sehr zufrieden sein würde, wenn die Figur so gut erhalten wäre wie demnach scheine. Vor drei Jahren habe Prinz Liechtenstein 1000 Thaler gefordert und zu diesem Preis könne Podewils ohne Weiteres abschliefsen.

Am 15. Juni fragt Friedrich noch ein Mal nach dem jetzt geforderten Preise, und Podewils schreibt am 17., dafs der Prinz schwerlich von dem Preise von 2000 Dukaten viel herab gehen würde, es sei denn, dafs der Versuch einer Lotterie fehlschlüge.

Friedrich findet in einem Schreiben vom 20. Juni den Preis sehr hoch und ist begierig zu hören, ob die Verwerthung in England für 1000 Guineen gelingen werde. Podewils möge den Handel hinziehen. Am 24. Juni folgt dann aber der Auftrag zum Preise von 2000 Dukaten abzuschliefsen.

Hierauf schreibt Podewils ausführlich vom 5. Juli, dafs er erst 4000 Thaler, dann 1000 Louisd'ors geboten habe, der Prinz habe sich hierauf nicht gleich fest erklärt, aber, als sie sich bei Hofe wiedergesehen hätten, die Statue für 5000 Thaler (nach Friedlaenders Berechnung 5833 $^1/_3$ heutige preufsische Thaler) Seiner Majestät zur Verfügung gestellt. Darunter steht Friedrichs eigenhändiges: «*J'accepte le marché de la statue*» mit den Bestimmungen über den Zahlungsmodus, die Verpackung und den Transport.

Am 22. Juli spricht der König seine Erwartung aus, dafs der Kauf abgeschlossen sein werde und äufsert seine Freude, bald ein so schönes antikes Werk zu sehen.

Er werde eigens einen Mann, der sich auf das Verpacken verstehe, nach Wien schicken; dessen Ankunft solle Podewils abwarten. Und noch ein Mal am 24. Juli kündigt Friedrich die Ankunft dieses Packers an und schärft wiederholt die allergröfste Sorgfalt beim Transport ein.

Podewils verwendet denn auch alle Aufmerksamkeit darauf und berichtet eingehend über die Einzelheiten am 26. Juli, am 2. 5. und endlich am 9. August. Prinz Liechtenstein habe, damit die Figur nicht von den Stöfsen eines Wagens leide, Maulthiere angeboten, welche die Kiste in einer Tragbahre bis Ratibor bringen sollten, von wo aus sie weiter zu Wasser bis Berlin gehen könne. Der hergeschickte Domestik des Königs würde die Tragbahre zu Pferde begleiten. Zur Verpackung habe sich die Kiste noch vorgefunden, welche früher der Antiquar von Venedig, der die Figur aus Prinz Eugens Nachlasse erworben hätte, habe machen lassen. Podewils beschreibt die Einrichtung dieser Kiste und wie die Figur in ihr gesichert sei, ganz genau, und dafs sie noch in eine zweite Kiste gesetzt und diese wieder aufsen mit Wachstuch und Strohmatten verkleidet sei. Staatsminister von Münchow sei ersucht, für den Weitertransport zu Wasser die Anordnungen zu treffen. Übrigens habe er erst jetzt bemerkt, dafs die Arme der Statue angesetzt seien, was man früher auf dem hohen Piedestal, auch wenn man auf einen Stuhl gestiegen sei, nicht habe erkennen können; aber die Arme seien offenbar von demselben Künstler wie die übrige Figur, und besonders die Hände von besonderer Schönheit, Alles von so guter Erhaltung, dafs die Kenner kaum je ein schöneres und besser erhaltenes Stück der Antike gesehen haben wollten.

Am 12. August 1747 meldet Podewils schliefslich, dafs der Transport gestern von Wien abgegangen sei, und schickt die Quittungen ein. Eine Relation vom 16. September theilt noch mit, dafs der Gesandte die Empfehlungen und den Ausdruck der Befriedigung des Königs dem Prinzen Liechtenstein überbracht und was dieser Verbindliches darauf erwidert habe.

Hiermit schliefsen die Aktenstücke über diesen Vorgang. Man sieht, es fand ein Handel statt, wie sonst ein Handel auch.

Dafs die Statue in Sanssouci aufgestellt wurde, dafs sie von da unter Friedrich Wilhelm II. in das königliche Schlofs nach Berlin, von da unter Napoleon vorübergehend nach Paris und endlich in die königlichen Museen kam, ist hinreichend bekannt.

Ein Wort erübrigt noch über Mariettes Bericht. Was daselbst am Ende der Aufzeichnung erzählt wird, dafs Prinz Liechtenstein die Bronze noch vor ihrem Abgange habe formen und danach einen neuen Bronzegufs, der noch im Palais Liechtenstein stände und in Kupfer gestochen sei, habe machen lassen, ist abermals unrichtig. Der Stich war, wie wir sahen, schon früher gemacht, der Nachgufs aber, von dem auch Levezow irrthümlicher Weise spricht, war nur ein Gipsabgufs, der aufserdem erst später hergestellt wurde. Joseph Bauer, Inspektor der Liechtensteinschen Gallerie, schrieb für den Numismatiker Neumann eine Notiz über die «bekannte und berühmte Statue des jungen Antinous, so dermahlen in Sanssouci aufgestellt

worden». Es heifst darin: «Ao. [1]764 den 14. Nov. aber ist er heimlich von einem Mayländer abgeformt und gegossen worden, und mit diesem hier durch Wien gereiset, welche ich ihm mit Erlaubnifs Ihro Durchlaucht abgekauffet habe.»[11] Der Abgufs, welcher noch heute im Rubenssaale der Gallerie Liechtenstein steht, ist bronzirter Gips; eine Wiederholung in Bronze existirt nach eingeholter Erkundigung im fürstlichen Besitze nicht.

Nach diesen ziemlich unwesentlichen Berichtigungen schliefst Alles, was über die Schicksale der Statue nach Eugens Tode urkundlich bezeugt ist, so scharf an den Marietteschen Bericht an, dafs für die gänzlich haltlosen Geschichten vom Funde in Herculaneum (am bestimmtesten bei Böttiger in der Amalthea I, S. VII, Anm.) oder in Rom etwa im Tiberbette, und von einem Geschenke, in dem einen Falle seitens des Prinzen Elbeuf oder im anderen seitens des Papstes Clemens XI. an Prinz Eugen, keinerlei Platz bleibt. Für diese erst in Berlin gangbar gewordene, aber in verschiedenen Formen hin und her schwankende Vulgata über die Herkunft des betenden Knaben ist auch durchaus kein wirklicher Gewährsmann aufzufinden. Sie ist auf Anlafs der übrigen Bronzefunde von Herculaneum und der Geschichte von in den Tiber geworfenen Statuen ganz grundlos erfunden und hat nur durch häufige Wiederholung eine gewisse Geltung gewonnen.

Ist die Herkunft der Figur nunmehr um etwa ein Jahrhundert über Friedrich den Grofsen zurück sicher beglaubigt festgestellt, so bietet sich weiter ein Anhalt um den Versuch zu machen sie, wenn auch nur vermuthungsweise, noch bis in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts zu verfolgen.

Wie schon von Verschiedenen früher erwähnt wurde, befindet sich eine Bronzewiederholung der Berliner Bronze, aber ohne Arme, in der Marciana zu Venedig. Über diese hat in einer eigenen Abhandlung Valentinelli[12] sich geäufsert und gegenüber, wie er meint neidischen, Anzweiflungen ihren antiken Ursprung lebhaft vertheidigt; er führt als die Vertreter der Annahme neueren Ursprungs der Venetianischen Figur namentlich Thiersch, Wolff und Gerhard an, während Hirt sich für antiken Ursprung erklärt habe, was aus dessen Worten[13], man habe das Berliner Exemplar als das Original anzusehen, nicht grade unzweideutig hervorgeht. Auf Valentinellis Seite ist nachher Friederichs getreten, während um so eifriger Heydemann, der sich auch noch auf Friedlaender und mich berufen konnte, für modernen Ursprung sich erklärt hat[14]. Ich habe das Venetianer Exemplar seit dem Jahre 1866 nicht wieder sehen können, aber der Eindruck des modernen Charakters des Werkes, den ich damals erhielt, war ein sehr entschiedener. Seit-

[11]) Nach freundlicher Mittheilung Rob. Schneiders, der für Bauer auf Wurzbachs biograph. Lexikon II, S. 184 verweist, aus dem Apparat des Kais. Münz- und Antikenkabinets in Wien (Varia A—Z, 1. Band, S. 75). Der Abgufs ist auch verzeichnet in der Beschreibung der Liechtensteinschen Gallerie von 1780, S. 262, n. 75.

[12]) *Atti dell' istituto Veneto di scienze, lettere ed arti Vol.* XIII, Ser. III: *Di un bronzo antico del museo Marciano.*

[13]) Berliner Jahrb. f. wiss. Kritik 1827, S. 244.

[14]) Antikensammlungen in Ober- und Mittelitalien 1879, S. 15f. Die Vermuthung, dafs der Venetianische Abgufs erst nach dem Tode Prinz Eugens entstanden sei, ist allem hier Dargelegten gegenüber nicht haltbar.

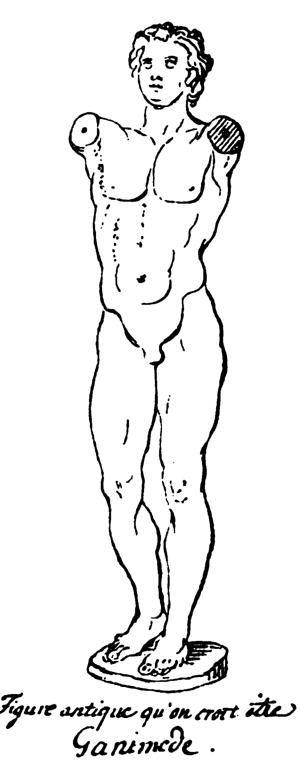
dem hat auf meine Bitte Robert Schneider noch ein Mal eine Prüfung vorgenommen; v. Duhn und Dümmler begleiteten ihn und, wie Schneider mir mittheilt, überzeugten auch sie sich von dem modernen Ursprunge; es sei ein unciselirter Gufs und schon die Metallmischung, ich füge hinzu die Patina, spräche für neuen Ursprung. Mit frischer Erinnerung an das Berliner Exemplar hat sodann kürzlich Fränkel die Vergleichung in Venedig angestellt und ist zu demselben Endurtheile gekommen: bei völliger Übereinstimmung in der Gröfse und den Formeinzelheiten erschienen diese doch überall abgestumpft und ihre feinen Übergänge verwischt; die Patina sei augenfällig nicht die der Antike, sondern gleiche derjenigen an den Armen der Berliner Figur.

Man soll aus dieser Differenz nicht etwa gar, wie Valentinelli den Ton angeschlagen hat, einen Streit von Museumsbeamten machen, welche für die Objekte ihrer Sammlung besonders parteiisch eingenommen sind. Wenn Jemand Ernstliches dafür ins Feld zu führen wüfste, so würde ich beispielsweise nicht anstehen, selbst für eine Perle der Berliner Sammlung wie den meisterhaften Cäsarkopf (Kat. n. 342) modernen, etwa französischen, Ursprung zuzugeben.

Aber einen sehr beachtenswerthen Nachweis hat Valentinelli aus dem Venetianischen Archive geführt, dafs nämlich im Jahre 1586 mit der Sammlung des Patriarchen von Aquileja, Giovanni Grimani, *una figura de Mercurio molto antiqua, senza braze, de bronzo* als Schenkung an die Republik kam, die später 1736 von Antonmaria Zanetti in seinem handschriftlichen Verzeichnisse der Skulpturen der Marciana als *Statua del giovane ignudo, senza le braccia, di bronzo* aufgeführt werde. Ich möchte nicht mit Heydemann bezweifeln, dafs diese beiden Notizen auf dasselbe Objekt und zwar auf die noch heute vorhandene Bronze ohne Arme sich beziehen, mit einem Vorbehalte allerdings; denn das wird Jeder sehr unwahrscheinlich finden, dafs schon im Jahre 1586 nach Venedig ein moderner Nachgufs einer Figur gekommen sein sollte, deren Original dann im 17. Jahrhundert, ohne dafs von einer früheren Existenz wenigstens bis jetzt irgend welche Spur einer Kunde nachgewiesen wäre, bei Foucquet als aus Italien stammend aufgetaucht wäre.

Hier bietet sich vielmehr eine sehr einfache Erklärung, wenn wir vermuthen, dafs das echte Exemplar im Jahre 1586 mit der Sammlung Grimani nach Venedig kam, von da vielleicht nicht ganz mit rechten Dingen entfernt und, nach häufig befolgter Praxis durch einen neuen Nachgufs ersetzt, an einen Rothschild seiner Zeit, wie Foucquet, verhandelt wurde. Die Tradition bei Mariette sagt wenigstens, dafs der Antinous zu Foucquet durch Le Brun aus Italien kam. Das Original, jetzt in den königlichen Museen zu Berlin, würde dann an drei Stellen, wo es früher einmal stand, ein Nachbild hinterlassen haben, in Venedig in der Bronze, im Liechtensteinschen Palais in dem bronzirten Gipsabgufs und auf der Terrasse in Sanssouci wiederum in einem Bronzenachgusse. Hierbei würde freilich angenommen werden müssen, dafs die in Venedig noch armlose Figur, deshalb durch den armlosen Nachgufs dort ersetzt, ihre Arme erst für Foucquet, wenn nicht für Prinz Eugen, erhalten hätte.

schrieb[19], mag die Zeichnung nach einem Gipsabgusse oder durch Vermittelung anderer Abbildungen entstanden sein, zeigt die Figur in demselben Zustande. Diese anspruchslose Zeichnung ist hier verkleinert wiedergegeben; nicht als ob sie einen irgendwie beweisenden Werth hätte, sondern nur um diesen allein echten Zustand der Figur einmal vor Augen zu führen. Eine Abbildung des venetianischen Exemplars konnte ich nicht beschaffen.


Figure antique qu'on croit être Ganimede.

Bei genauer Betrachtung der Oberfläche der Berliner Bronze kann auch das nicht verkannt werden, dafs sie sich nur an einzelnen Stellen, wie im Haar, zwischen den Schenkeln, hier und da an den Zehen, noch im ursprünglichen Zustande mit unberührter Patina befindet, dafs sonst aber in sehr verschiedenen Graden daran geputzt ist, bis zur wirklichen Überarbeitung an Stellen, wo, wie am rechten Schenkel und sonst noch, bei Ausbesserung von kleinen Beschädigungen das moderne Instrument augenfällig seine Spuren hinterlassen hat. Alles das ist aber mit grofsem Geschick, auch meist selbst mit Schonung der tieferen Schichten der Patina vorgenommen. Grade auch der Unterschied von den Armen zeigt, dafs wir an der übrigen Figur im Wesentlichen doch noch die antike Form auch im Detail gewahrt sehen.

Von Interesse wäre es einmal eine wirklich eingehende Vergleichung der Oberfläche des venetianischen Exemplars mit der des Berliner Originals vorzunehmen, um zu sehen, ob an jenem etwa noch ein Zustand vor der, wie ich also annehme, für Foucquet ausgeführten Ergänzung und sonstigen Herrichtung zu erkennen ist.

Sind wir einmal bis zur Scheidung des Antiken und Modernen an der Bronze vorgedrungen[20], so können wir uns auch die Frage nicht ersparen, ob die

[19]) Vermuthlich in Hannover, wo Ramberg lebte, entstanden; das Papier hat das Wasserzeichen C. & J. Honig.

[20]) Neu sind beide Arme, die Augäpfel, die zweite Zehe des rechten und vielleicht die zweite und dritte des linken Fufses, endlich die Plinthe. Am rechten Arme ist auch in dem antiken Stumpf ein Stück eingesetzt; auch am linken Arme sind der Art kleine Ausbesserungen, auf der Aufsenseite desselben reicht ein langes schmales Stück des modernen Ansatzes in den antiken Theil hinein. Die Ansatzflächen beider Arme sind mit der Feile übergangen. Neben den Stiften, mit welchen die neuen Arme befestigt sind, scheinen von den antiken Armen, die ebenfalls gewifs gesondert gegossen und angesetzt waren, Stifte erhalten zu sein. Ein Sprung geht um den Hals, nur vorn mit einem kleinen Stücke ausgebessert; ein anderer Sprung geht durch den rechten Oberschenkel, hinten durch die rechte Wade, über den rechten und über den linken Fufs. Hier haben überall moderne Ausbesserungen stattgefunden, mehrfach mit Zwischensatzstücken und Überfeilung der Ansatzflächen; am stärksten hat dadurch die Aufsenseite des rechten Oberschenkels gelitten, bei vielleicht sogar zweimaliger Herstellung.

im besten Zuge war, zu bewerkstelligen. Er habe dazu den Stich herstellen lassen und man habe dort Aussicht auf einen hohen Erlös gemacht, aber er wolle die Figur lieber in den Händen Seiner Majestät sehen. Einen bestimmten Preis hätte er noch nicht nennen wollen, sondern nur vorläufig angegeben, was seiner Zeit Prinz Eugen, wie bereits oben erwähnt ist, und was später er selbst gezahlt habe. Auch habe Prinz Liechtenstein ihn darauf aufmerksam gemacht, dafs die rechte Hand im Stiche zu grofs gerathen sei. Das habe sich bei Besichtigung der Statue wirklich so gezeigt; die Figur sei auch sehr gut erhalten, nur am linken Fufse sei sie gebrochen gewesen und am rechten Bein sei ein kleiner Sprung, aber der Fufs scheine von demselben Meister und nur wieder angesetzt. Er selbst sei zwar nicht Kenner, höre aber den Kunstwerth von mehreren Seiten sehr rühmen und Comte d'Algarotti solle sie gesehen haben; der würde also am besten Auskunft geben können. Er würde erstertags wieder zum Prinzen gehen, um die Preisforderung zu erfahren.

Hierbei verfehlte er den Prinzen und dieser ihn wieder bei einem Gegenbesuch, worauf Podewils ein Billet vom Prinzen erhielt, das er in Abschrift einsendet.

Darin heifst es, dafs es allerdings Absicht gewesen sei die Figur für 1000 Guineen auszuspielen, aber dafs Seine Majestät sie für 2000 Dukaten haben solle, *«et je vous assure, que si je n'étais dérangé dans mon économie elle ne sortirait de la gallerie»*.

Inzwischen hatte Friedrich am 6. Juni an Podewils geschrieben, dafs der Stich angekommen sei und dafs er sehr zufrieden sein würde, wenn die Figur so gut erhalten wäre wie demnach scheine. Vor drei Jahren habe Prinz Liechtenstein 1000 Thaler gefordert und zu diesem Preis könne Podewils ohne Weiteres abschliefsen.

Am 15. Juni fragt Friedrich noch ein Mal nach dem jetzt geforderten Preise, und Podewils schreibt am 17., dafs der Prinz schwerlich von dem Preise von 2000 Dukaten viel herab gehen würde, es sei denn, dafs der Versuch einer Lotterie fehlschlüge.

Friedrich findet in einem Schreiben vom 20. Juni den Preis sehr hoch und ist begierig zu hören, ob die Verwerthung in England für 1000 Guineen gelingen werde. Podewils möge den Handel hinziehen. Am 24. Juni folgt dann aber der Auftrag zum Preise von 2000 Dukaten abzuschliefsen.

Hierauf schreibt Podewils ausführlich vom 5. Juli, dafs er erst 4000 Thaler, dann 1000 Louisd'ors geboten habe, der Prinz habe sich hierauf nicht gleich fest erklärt, aber, als sie sich bei Hofe wiedergesehen hätten, die Statue für 5000 Thaler (nach Friedlaenders Berechnung 5833 $^1/_3$ heutige preufsische Thaler) Seiner Majestät zur Verfügung gestellt. Darunter steht Friedrichs eigenhändiges: *«J'accepte le marché de la statue»* mit den Bestimmungen über den Zahlungsmodus, die Verpackung und den Transport.

Am 22. Juli spricht der König seine Erwartung aus, dafs der Kauf abgeschlossen sein werde und äufsert seine Freude, bald ein so schönes antikes Werk zu sehen.

Er werde eigens einen Mann, der sich auf das Verpacken verstehe, nach Wien schicken; dessen Ankunft solle Podewils abwarten. Und noch ein Mal am 24. Juli kündigt Friedrich die Ankunft dieses Packers an und schärft wiederholt die allergröfste Sorgfalt beim Transport ein.

Podewils verwendet denn auch alle Aufmerksamkeit darauf und berichtet eingehend über die Einzelheiten am 26. Juli, am 2. 5. und endlich am 9. August. Prinz Liechtenstein habe, damit die Figur nicht von den Stöfsen eines Wagens leide, Maulthiere angeboten, welche die Kiste in einer Tragbahre bis Ratibor bringen sollten, von wo aus sie weiter zu Wasser bis Berlin gehen könne. Der hergeschickte Domestik des Königs würde die Tragbahre zu Pferde begleiten. Zur Verpackung habe sich die Kiste noch vorgefunden, welche früher der Antiquar von Venedig, der die Figur aus Prinz Eugens Nachlasse erworben hätte, habe machen lassen. Podewils beschreibt die Einrichtung dieser Kiste und wie die Figur in ihr gesichert sei, ganz genau, und dafs sie noch in eine zweite Kiste gesetzt und diese wieder aufsen mit Wachstuch und Strohmatten verkleidet sei. Staatsminister von Münchow sei ersucht, für den Weitertransport zu Wasser die Anordnungen zu treffen. Übrigens habe er erst jetzt bemerkt, dafs die Arme der Statue angesetzt seien, was man früher auf dem hohen Piedestal, auch wenn man auf einen Stuhl gestiegen sei, nicht habe erkennen können; aber die Arme seien offenbar von demselben Künstler wie die übrige Figur, und besonders die Hände von besonderer Schönheit, Alles von so guter Erhaltung, dafs die Kenner kaum je ein schöneres und besser erhaltenes Stück der Antike gesehen haben wollten.

Am 12. August 1747 meldet Podewils schliefslich, dafs der Transport gestern von Wien abgegangen sei, und schickt die Quittungen ein. Eine Relation vom 16. September theilt noch mit, dafs der Gesandte die Empfehlungen und den Ausdruck der Befriedigung des Königs dem Prinzen Liechtenstein überbracht und was dieser Verbindliches darauf erwidert habe.

Hiermit schliefsen die Aktenstücke über diesen Vorgang. Man sieht, es fand ein Handel statt, wie sonst ein Handel auch.

Dafs die Statue in Sanssouci aufgestellt wurde, dafs sie von da unter Friedrich Wilhelm II. in das königliche Schlofs nach Berlin, von da unter Napoleon vorübergehend nach Paris und endlich in die königlichen Museen kam, ist hinreichend bekannt.

Ein Wort erübrigt noch über Mariettes Bericht. Was daselbst am Ende der Aufzeichnung erzählt wird, dafs Prinz Liechtenstein die Bronze noch vor ihrem Abgange habe formen und danach einen neuen Bronzegufs, der noch im Palais Liechtenstein stände und in Kupfer gestochen sei, habe machen lassen, ist abermals unrichtig. Der Stich war, wie wir sahen, schon früher gemacht, der Nachgufs aber, von dem auch Levezow irrthümlicher Weise spricht, war nur ein Gipsabgufs, der aufserdem erst später hergestellt wurde. Joseph Bauer, Inspektor der Liechtenstein-schen Gallerie, schrieb für den Numismatiker Neumann eine Notiz über die «bekannte und berühmte Statue des jungen Antinous, so dermahlen in Sanssouci aufgestellt

worden». Es heifst darin: «Ao. [1]764 den 14. Nov. aber ist er heimlich von einem Mayländer abgeformt und gegossen worden, und mit diesem hier durch Wien gereiset, welche ich ihm mit Erlaubnifs Ihro Durchlaucht abgekauffet habe.»[11] Der Abgufs, welcher noch heute im Rubenssaale der Gallerie Liechtenstein steht, ist bronzirter Gips; eine Wiederholung in Bronze existirt nach eingeholter Erkundigung im fürstlichen Besitze nicht.

Nach diesen ziemlich unwesentlichen Berichtigungen schliefst Alles, was über die Schicksale der Statue nach Eugens Tode urkundlich bezeugt ist, so scharf an den Marietteschen Bericht an, dafs für die gänzlich haltlosen Geschichten vom Funde in Herculaneum (am bestimmtesten bei Böttiger in der Amalthea I, S. VII, Anm.) oder in Rom etwa im Tiberbette, und von einem Geschenke, in dem einen Falle seitens des Prinzen Elbeuf oder im anderen seitens des Papstes Clemens XI. an Prinz Eugen, keinerlei Platz bleibt. Für diese erst in Berlin gangbar gewordene, aber in verschiedenen Formen hin und her schwankende Vulgata über die Herkunft des betenden Knaben ist auch durchaus kein wirklicher Gewährsmann aufzufinden. Sie ist auf Anlafs der übrigen Bronzefunde von Herculaneum und der Geschichte von in den Tiber geworfenen Statuen ganz grundlos erfunden und hat nur durch häufige Wiederholung eine gewisse Geltung gewonnen.

Ist die Herkunft der Figur nunmehr um etwa ein Jahrhundert über Friedrich den Grofsen zurück sicher beglaubigt festgestellt, so bietet sich weiter ein Anhalt um den Versuch zu machen sie, wenn auch nur vermuthungsweise, noch bis in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts zu verfolgen.

Wie schon von Verschiedenen früher erwähnt wurde, befindet sich eine Bronzewiederholung der Berliner Bronze, aber ohne Arme, in der Marciana zu Venedig. Über diese hat in einer eigenen Abhandlung Valentinelli[12] sich geäufsert und gegenüber, wie er meint neidischen, Anzweiflungen ihren antiken Ursprung lebhaft vertheidigt; er führt als die Vertreter der Annahme neueren Ursprungs der Venetianischen Figur namentlich Thiersch, Wolff und Gerhard an, während Hirt sich für antiken Ursprung erklärt habe, was aus dessen Worten[13], man habe das Berliner Exemplar als das Original anzusehen, nicht grade unzweideutig hervorgeht. Auf Valentinellis Seite ist nachher Friederichs getreten, während um so eifriger Heydemann, der sich auch noch auf Friedlaender und mich berufen konnte, für modernen Ursprung sich erklärt hat[14]. Ich habe das Venetianer Exemplar seit dem Jahre 1866 nicht wieder sehen können, aber der Eindruck des modernen Charakters des Werkes, den ich damals erhielt, war ein sehr entschiedener. Seit-

[11]) Nach freundlicher Mittheilung Rob. Schneiders, der für Bauer auf Wurzbachs biograph. Lexikon II, S. 184 verweist, aus dem Apparat des Kais. Münz- und Antikenkabinets in Wien (Varia A—Z, 1. Band, S. 75). Der Abgufs ist auch verzeichnet in der Beschreibung der Liechtensteinschen Gallerie von 1780, S. 262, n. 75.

[12]) *Atti dell' istituto Veneto di scienze, lettere ed arti Vol.* XIII, Ser. III: *Di un bronzo antico del museo Marciano.*

[13]) Berliner Jahrb. f. wiss. Kritik 1827, S. 244.

[14]) Antikensammlungen in Ober- und Mittelitalien 1879, S. 15f. Die Vermuthung, dafs der Venetianische Abgufs erst nach dem Tode Prinz Eugens entstanden sei, ist allem hier Dargelegten gegenüber nicht haltbar.

dem hat auf meine Bitte Robert Schneider noch ein Mal eine Prüfung vorgenommen; v. Duhn und Dümmler begleiteten ihn und, wie Schneider mir mittheilt, überzeugten auch sie sich von dem modernen Ursprunge; es sei ein unciselirter Gufs und schon die Metallmischung, ich füge hinzu die Patina, spräche für neuen Ursprung. Mit frischer Erinnerung an das Berliner Exemplar hat sodann kürzlich Fränkel die Vergleichung in Venedig angestellt und ist zu demselben Endurtheile gekommen: bei völliger Übereinstimmung in der Gröfse und den Formeinzelheiten erschienen diese doch überall abgestumpft und ihre feinen Übergänge verwischt; die Patina sei augenfällig nicht die der Antike, sondern gleiche derjenigen an den Armen der Berliner Figur.

Man soll aus dieser Differenz nicht etwa gar, wie Valentinelli den Ton angeschlagen hat, einen Streit von Museumsbeamten machen, welche für die Objekte ihrer Sammlung besonders parteiisch eingenommen sind. Wenn Jemand Ernstliches dafür ins Feld zu führen wüfste, so würde ich beispielsweise nicht anstehen, selbst für eine Perle der Berliner Sammlung wie den meisterhaften Cäsarkopf (Kat. n. 342) modernen, etwa französischen, Ursprung zuzugeben.

Aber einen sehr beachtenswerthen Nachweis hat Valentinelli aus dem Venetianischen Archive geführt, dafs nämlich im Jahre 1586 mit der Sammlung des Patriarchen von Aquileja, Giovanni Grimani, *una figura de Mercurio molto antiqua, senza braze, de bronzo* als Schenkung an die Republik kam, die später 1736 von Antonmaria Zanetti in seinem handschriftlichen Verzeichnisse der Skulpturen der Marciana als *Statua del giovane ignudo, senza le braccia, di bronzo* aufgeführt werde. Ich möchte nicht mit Heydemann bezweifeln, dafs diese beiden Notizen auf dasselbe Objekt und zwar auf die noch heute vorhandene Bronze ohne Arme sich beziehen, mit einem Vorbehalte allerdings; denn das wird Jeder sehr unwahrscheinlich finden, dafs schon im Jahre 1586 nach Venedig ein moderner Nachgufs einer Figur gekommen sein sollte, deren Original dann im 17. Jahrhundert, ohne dafs von einer früheren Existenz wenigstens bis jetzt irgend welche Spur einer Kunde nachgewiesen wäre, bei Foucquet als aus Italien stammend aufgetaucht wäre.

Hier bietet sich vielmehr eine sehr einfache Erklärung, wenn wir vermuthen, dafs das echte Exemplar im Jahre 1586 mit der Sammlung Grimani nach Venedig kam, von da vielleicht nicht ganz mit rechten Dingen entfernt und, nach häufig befolgter Praxis durch einen neuen Nachgufs ersetzt, an einen Rothschild seiner Zeit, wie Foucquet, verhandelt wurde. Die Tradition bei Mariette sagt wenigstens, dafs der Antinous zu Foucquet durch Le Brun aus Italien kam. Das Original, jetzt in den königlichen Museen zu Berlin, würde dann an drei Stellen, wo es früher einmal stand, ein Nachbild hinterlassen haben, in Venedig in der Bronze, im Liechtensteinschen Palais in dem bronzirten Gipsabgufs und auf der Terrasse in Sanssouci wiederum in einem Bronzenachgusse. Hierbei würde freilich angenommen werden müssen, dafs die in Venedig noch armlose Figur, deshalb durch den armlosen Nachgufs dort ersetzt, ihre Arme erst für Foucquet, wenn nicht für Prinz Eugen, erhalten hätte.

sortit que lorsque l'orage fut tout à fait appaisé. M. le marquis de Belle Isle, fils du surintendant, en connoissoit le prix; mais, comme il n'étoit pas riche, et que la fortune de son fils, que nous avons vu maréchal de France, commençoit et l'engageoit à des dépenses au-dessus de ses forces, il chercha les moyens de s'en défaire utilement, d'autant plus qu'il manquoit de place pour la mettre. Il sçut que mon père étoit en correspondance avec M. le prince Eugène et que ce prince étoit curieux des belles choses. Il engagea donc mon père d'en proposer au prince l'acquisition, qui n'eut pas lieu pour lors, parce que cela ne s'arrangeoit pas avec les finances du prince destinées à des dépenses plus urgentes. La figure demeura donc à Paris jusqu'en 1717 que le marché se renoua. Mon père fit alors passer la figure à Vienne, où je l'ai vue et où elle est demeurée dans le palais du prince jusqu'à sa mort. Zanetti, qui vint à peu près dans ce temps là à Vienne, la fit entrer dans un marché de tableaux et de pierres gravées que lui vendit le prince Eugène, et dont il fit le partage avec M. le prince de Lichtenstein, ainsi qu'ils en étoient convenu. Il comptoit que la statue lui demeureroit, et la tête lui en tournoit. Mais il ne put résister aux prières que lui fit le prince de Lichtenstein pour l'engager à la lui céder. Il lui en fit le sacrifice; c'étoit le sort de cette figure, de ne pouvoir demeurer entre les mains de ceux qui la prisoient le plus, et bientôt celui qui en étoit possesseur se vit lui-même obligé de s'en priver pour en faire présent au roi de Prusse et se captiver sans doute la bienveillance de ce prince, qui, dans la guerre qu'il faisoit à la reyne d'Hongrie, au sujet de la Silésie, s'étoit rendu maître des états que le prince de Lichtenstein y possède. Ils lui furent en effet restitués, et la statue de bronze fut mise dans le palais de Sans-Souci, où elle est gardée avec le soin qu'il mérite. Le prince de Lichtenstein eut cependant, avant que de la laisser partir, la précaution de la faire mouler, et d'en faire ensuite jetter en bronze une semblable dans le creux que ce moule lui conservoit. J'ignore si cette copie a été regravée par un habile homme; ce que je sçais, c'est qu'elle fait aujourd'hui l'ornement d'une des chambres du palais de Lichtenstein à Vienne, et qu'il y en a une estampe qu'a fait graver ce prince et dont il m'a fait la grace de me faire présent.«

Mariette, in seinen Aufzeichnungen überhaupt, wie ich höre, ein zuverlässiger Mann, war offenbar über die Schicksale der Statue bis zum Übergange derselben auf Prinz Eugen sehr gut unterrichtet, nicht mehr ganz so von da an, wo er seine Weitererzählung mit »*sans doute*« einleitet, einer ja nicht selten das Gegentheil von dem, was sie sagt, bezeichnenden Wendung. Bis zum Übergange auf Prinz Eugen spielten die Dinge wie unter den Augen Mariettes und seines Vaters; was weiter in Wien geschah, dafür war Mariette doch mehr auf Hörensagen von Weitem her angewiesen.

Der Kaufpreis, für welchen Prinz Eugen die Figur vom Vater des Marschall Belleisle, dem Sohne Foucquets, erwarb, betrug 18000 Francs[5]. Als Prinz Wenzel Liechtenstein später mit dem Gesandten Friedrichs des Grofsen über den Verkauf

[5]) Rob. Schneider macht mich darauf aufmerksam, dafs in dem Werke Salomon Kleiners (Wunderwürdiges Kriegs- und Siegs-Lager des etc. Fürstens und Herren Eugenii. 1740. Auch unter französischem Titel Augsburg 1731), wo z. B. die Herkulanenserinnen mehrmals abgebildet

unterhandelte, gab er an, das eigenhändige Billet Prinz Eugens darüber noch zu besitzen.

Bestätigt wird auch sonst, was Mariette angiebt, dafs nach dem Tode Prinz Eugens, wo mit dessen Kunstbesitz in wenig pietätvoller Weise verfahren wurde, die Bronze an einen Händler aus Venedig gelangte. Dessen Name Zanetti läfst ihn wohl als Mitglied einer mehrfach mit Kunst und Kunstgelehrsamkeit beschäftigten Familie erscheinen. Zanetti hatte, wie wir aus den späteren Verhandlungen mit Friedrich dem Grofsen erfahren, bereits eine Kiste zum Fortschaffen der Figur machen lassen, als letztere dann an Prinz Wenzel Liechtenstein, wie dieser angab, für 500 Dukaten baar *et quelques antiques de prix* überging.

Prinz Liechtenstein hat die Figur aber nicht an Friedrich den Grofsen verschenkt um occupirte Besitzungen in Schlesien zu retten, wie Mariette sich berichten liefs. Von einer Occupation Liechtensteinscher Besitzungen in Schlesien ist nach gütig von v. Sybel vermittelter Auskunft des königlichen geheimen Staatsarchivs weder in Akten des letzteren noch in Falkes Geschichte des fürstlichen Hauses Liechtenstein Etwas zu ersehen. Das Märchen von der Verschenkung der Statue kehrt in ganz anderer Fassung bei Pezzl in seiner Geschichte des Fürsten Wenzel Liechtenstein wieder und Falke[6] hat ihm widersprochen. Liechtenstein hat verkauft um Geld zu haben; dafs dies nicht auffallend sei, hat Falke erläutert[7].

Den wirklichen Hergang ersehen wir bis in die Einzelheiten aus der im königlichen Staatsarchive befindlichen Korrespondenz zwischen Friedrich und seinem Gesandten in Wien, Grafen Podewils. Ranke und eingehender Julius Friedlaender[8] haben daraus das Wesentliche mitgetheilt. Ich habe sie ebenfalls eingesehen und thue hoffentlich nicht zu Viel, wenn ich hier noch ein Mal aus den Akten[9] darüber berichte.

Am 16. Mai 1747 schreibt Friedrich an Podewils, dafs bereits vor drei Jahren Prinz Liechtenstein ihm eine Bronzestatue des Antinous zu Kauf angeboten habe, Podewils möge sie prüfen und in Erfahrung bringen, ob sie noch zu haben sei.

Hierauf übersendet Podewils d. d. Wien 27. Mai den Kupferstich[10], den der Prinz von der Statue habe machen lassen, giebt an, er habe gehört die Figur sei noch immer zu verkaufen und man rühme sie als eine der schönsten antiken Statuen. Er würde sogleich hingehen sie anzusehen und den Prinzen nach dem Preise fragen.

Am 7. Juni berichtet Podewils über den Erfolg dieser Anfrage. Der Prinz wolle in der That auch jetzt noch verkaufen. Derselbe habe beabsichtigt es auf dem Wege einer Lotterie in England, wo damals ja die Privatliebhaberei für Antiken

sind, der betende Knabe nirgends erscheint. Dafs die Figur im Besitze Prinz Eugens sich befand, steht darum nicht weniger fest.

6) Geschichte des fürstl. Hauses Liechtenstein III, S. 156f.

7) a. a. O.

8) Arch. Anz. 1865, S. 121ff. Zur Geschichte der königl. Museen in Berlin. 1880. S. 10f.

9) R. 81 Wien.

10) Dieses Blatt, nach Daniel Grans Zeichnung von Joseph Camerata gestochen, fehlt auf dem hiesigen Kabinet und ist mir nicht zu Gesichte gekommen.

DIE SOGENANNTEN

EPHESISCHEN AMAZONENSTATUEN.

(Tafel 1—4.)

Die drei in dieser Untersuchung behandelten Amazonentypen sind seit einem Menschenalter so viel besprochen worden[1], dafs nur die Beibringung neuen Materials die Wiederaufnahme dieses Themas zu rechtfertigen vermag. Mir kam es hauptsächlich darauf an, so zu sagen die Überlieferung festzustellen und durch kritische Behandlung derselben die ursprüngliche Gestalt der drei Typen wiederzugewinnen. Ich schicke daher eine Zusammenstellung der mir bekannten Exemplare nebst Litteraturangabe und möglichst zuverlässigen Mittheilungen über ihre Ergänzung voraus. Zu Grunde liegt das von Otto Jahn 1850 gegebene Verzeichnis, jedoch mit mannigfachen Berichtigungen und mit Benutzung der seither erschienenen Litteratur. Die meisten Originale habe ich selbst theils in früheren Jahren (vgl. arch. Anz. 1862, 335*f. 1863, 120*) theils bei einem späteren Besuche Roms im Jahre 1878 und auf mehrfachen Reisen in England untersucht. Aufserdem erfreute ich mich gütiger Mittheilungen von verschiedenen Seiten, worüber das Nähere an den einzelnen Stellen bemerkt worden ist; hier wiederhole ich nur im Allgemeinen den Dank für die Bereitwilligkeit auf meine Anfragen einzugehen. Endlich konnte ich eine 1879 von Klügmann auf meine Bitte zusammengestellte kurze Liste benutzen, die zwar einige kleine Ungenauigkeiten enthält, dafür aber mich auf ein paar von mir übersehene Köpfe (*m o p*; *o* und *p* waren auch von Jahn in seinem Handexemplar nachgetragen) aufmerksam gemacht hat. Die Anordnung innerhalb der einzelnen Gruppen ist möglichst so getroffen, dafs die besterhaltenen Exemplare voranstehen, die stärker beschädigten Stücke folgen, endlich leichte Variationen des Typus den Beschlufs bilden.

ÜBERSICHT DES MATERIALS.

I. Lansdownescher Typus. (Beide Brüste entblöfst.)

A. Statuen und Torsi.

A (Jahn: γ) London, Lansdownehouse 83. Wahrscheinlich 1771 von G. Hamilton bei Tor Colombaro gefunden, s. jedoch Michaelis *Anc. Marbles in Gr. Britain* S. 463f. — Abg. *Spec. of ant. sculpt.* II, 10. Clarac V, 833B, 2032C. Michaelis a. O. zu S. 462. Vgl. Meyer zu Winckelmann IV, 358 Anm. 376. Dallaway *Anecd.* S. 342. 373. K. O. Müller Amalthea III, 243f. (kunstarch. Werke

---

[1]) O. Jahn Berichte der sächs. Ges. d. Wiss. 1850, 32ff. Ad. Schöll Philol. XX (1863), 414ff. Göttling ges. Abh. II, 204ff. M. Hoffmann Philol. XXIII (1865), 397ff. Klügmann n. rhein. Mus. XXI (1866), 321ff. Friederichs Bausteine S. 113ff. Overbeck Gesch. d. griech. Plastik I², 345ff. Klügmann *Ann.* 1869, 272ff. Lübke allg. Zeit., Beil. 10. Dec. 1869. Gesch. d. Plastik I², 155ff.

Er werde eigens einen Mann, der sich auf das Verpacken verstehe, nach Wien schicken; dessen Ankunft solle Podewils abwarten. Und noch ein Mal am 24. Juli kündigt Friedrich die Ankunft dieses Packers an und schärft wiederholt die allergröfste Sorgfalt beim Transport ein.

Podewils verwendet denn auch alle Aufmerksamkeit darauf und berichtet eingehend über die Einzelheiten am 26. Juli, am 2. 5. und endlich am 9. August. Prinz Liechtenstein habe, damit die Figur nicht von den Stöfsen eines Wagens leide, Maulthiere angeboten, welche die Kiste in einer Tragbahre bis Ratibor bringen sollten, von wo aus sie weiter zu Wasser bis Berlin gehen könne. Der hergeschickte Domestik des Königs würde die Tragbahre zu Pferde begleiten. Zur Verpackung habe sich die Kiste noch vorgefunden, welche früher der Antiquar von Venedig, der die Figur aus Prinz Eugens Nachlasse erworben hätte, habe machen lassen. Podewils beschreibt die Einrichtung dieser Kiste und wie die Figur in ihr gesichert sei, ganz genau, und dafs sie noch in eine zweite Kiste gesetzt und diese wieder aufsen mit Wachstuch und Strohmatten verkleidet sei. Staatsminister von Münchow sei ersucht, für den Weitertransport zu Wasser die Anordnungen zu treffen. Übrigens habe er erst jetzt bemerkt, dafs die Arme der Statue angesetzt seien, was man früher auf dem hohen Piedestal, auch wenn man auf einen Stuhl gestiegen sei, nicht habe erkennen können; aber die Arme seien offenbar von demselben Künstler wie die übrige Figur, und besonders die Hände von besonderer Schönheit, Alles von so guter Erhaltung, dafs die Kenner kaum je ein schöneres und besser erhaltenes Stück der Antike gesehen haben wollten.

Am 12. August 1747 meldet Podewils schliefslich, dafs der Transport gestern von Wien abgegangen sei, und schickt die Quittungen ein. Eine Relation vom 16. September theilt noch mit, dafs der Gesandte die Empfehlungen und den Ausdruck der Befriedigung des Königs dem Prinzen Liechtenstein überbracht und was dieser Verbindliches darauf erwidert habe.

Hiermit schliefsen die Aktenstücke über diesen Vorgang. Man sieht, es fand ein Handel statt, wie sonst ein Handel auch.

Dafs die Statue in Sanssouci aufgestellt wurde, dafs sie von da unter Friedrich Wilhelm II. in das königliche Schlofs nach Berlin, von da unter Napoleon vorübergehend nach Paris und endlich in die königlichen Museen kam, ist hinreichend bekannt.

Ein Wort erübrigt noch über Mariettes Bericht. Was daselbst am Ende der Aufzeichnung erzählt wird, dafs Prinz Liechtenstein die Bronze noch vor ihrem Abgange habe formen und danach einen neuen Bronzegufs, der noch im Palais Liechtenstein stände und in Kupfer gestochen sei, habe machen lassen, ist abermals unrichtig. Der Stich war, wie wir sahen, schon früher gemacht, der Nachgufs aber, von dem auch Levezow irrthümlicher Weise spricht, war nur ein Gipsabgufs, der aufserdem erst später hergestellt wurde. Joseph Bauer, Inspektor der Liechtensteinschen Gallerie, schrieb für den Numismatiker Neumann eine Notiz über die «bekannte und berühmte Statue des jungen Antinous, so dermahlen in Sanssouci aufgestellt

beide Arme mit Bogenansätzen, der Köcher an der linken Hüfte (ein Ansatz an dieser Stelle der Hüfte ist alt), beide Beine, das r. vom Gewand an nebst Baum Pelta und Axt, das linke von unter dem Knie an. Der Kopf gebrochen aber zugehörig. — Parischer M.

E (Jahn: δ) Oxford, University Galleries 24, aus der Sammlung Arundel, später Pomfret. — Abg. Chandler *Marm. Oxon.* Taf. 17. Clarac V, 808, 2038 A, beidemal mit den abscheulichen Restaurationen Guelfis, die neuerdings abgenommen sind. Vgl. Dallaway *Anecd.* S. 252 No. 17. Conze arch. Anz. 1864, 168*. Michaelis *Anc. Marbles* S. 547. — Es fehlen Kopf und Hals, beide Arme, beide Beine, das r. vom Gewand an, das l. etwas tiefer. Über der l. Hüfte befindet sich nach einer Untersuchung W. M. Ramsay's die deutliche Spur eines weggemeifselten Gegenstandes.

F Rom, Caracallathermen. — Nicht abgebildet. Vgl. Matz-Duhn No. 943. — Torso bis unter den Gürtel erhalten, mit dem l. Oberarm bis gegen den Ellbogen; Kopf und Hals fehlen, desgleichen der in Schulterhöhe gebrochene r. Arm.

G (Jahn: α) Florenz, Bronzestatuette. — Abg. Wicar *Gal. de Florence* II, 35. Clarac V, 809, 2030 (beide im Gegensinne). Leipz. Ber. 1850 Taf. 5. Overbeck gr. Plastik I³, 393 Fig. 86,*b*. Perry *Greek and Rom. sculpt.* S. 351. Vgl. Michaelis arch. Anz. 1862, 335*. Helbig Ztschr. f. bild. Kunst V, 191. Overbeck Plastik I³, 479 Anm. 140. Heydemann Antikens. in Oberitalien S. 77 No. 3. — Neu nach erneuten Prüfungen durch M. von Oettingen und A. Milani: beide Arme (auch der linke nach Arbeit und Firnis, trotz Overbecks Zweifel) und die Bronzeplatte auf die die Figur aufgelöthet ist. Der r. Fufs, obschon gebrochen und roh bis zur Formlosigkeit, scheint dennoch alt zu sein, aber bei der Zusammensetzung der Statuette arg gelitten zu haben, so dafs die beiden kleinen Zehen ganz fehlen. Das l. Bein ist am Gewandrande und über dem Knie gebrochen, aber ganz antik (nicht der Schenkel modern, wie Heydemann meinte). Auf dem Scheitel eine bedeutende Erhöhung, die auf eine einstmalige Befestung der r. Hand hinweist (Milani). — Ungefähr 0, 30 m. hoch.

H Rom, Villa Pamfili, im Inventar von 1709 aufgeführt als *una Diana, che tiene il braccio destro sopra là testa, e con la mano manca tiene un pezzo d'arco, con un cane sotto, alta palmi dieci incirca (Docum. ined.* III, 156). — Abg. *Villa Pamphilia* Taf. 42 (44). Clarac IV, 567, 1208 B. Vgl. Winckelmann Werke IV, 130 (KG. 5, 2, 22). Meyer ebenda IV, 359 Anm. 380. Beschr. d. Stadt Rom III, 3, 630. Welcker zu Müllers Handb. 417, 2. Jahn sächs. Ber. 1850, 46 Anm. Matz-Duhn No. 946. — Neu: die rechte Hälfte des Gesichtes und der Haarschopf hinten, der r. Arm ganz, der l. von der Mitte des Oberarms, die Beine von den Knieen an, Basis, Hund. An dem l. Schenkel Rest einer Verbindungsstütze.

B. Köpfe.

I Neapel, Hermenkopf aus Herculaneum, 1753 als Gegenstück zum Hermenkopf eines polykletischen Doryphoros in einem Peristyl der *Villa de' papiri* gefunden. — Abg. *Ant. di Ercol.* V, 47 f. Piroli *Antiq. d'Hercul.* IV, 29. Roux und Barré *Hercul. et Pomp.* VII, 15. Comparetti und de Petra *Villa ercolan.* Taf. 8, 1. Vgl. Winckelmann Werke II, 54. V, 261 (KG. 8, 3, 4). De Petra a. a. O. S. 261. Friederichs-Wolters Bausteine S. 233. — Bronze.

K London, brit. Museum, *Graeco-Rom. Sculpt.* 150, Kopf aus der Sammlung Lyde Browne, s. *Catalogus monum. cimel. L. Br.* 1768 No. 49 *(Amazonis vulneratae caput egregium)*, bald darauf von Cipriani vortrefflich gezeichnet (Brit. Mus. MS. Add. 21118 Bl. 12, vgl. Michaelis *Anc. Marbl.* S. 88 Anm. 228). — Abg. *Anc. Marbl. Brit. Mus.* X, 5. Murray *Greek sculpt.* I, 280; in zwei Ansichten auf unserer Tafel 3, n. 2. Vgl. Waagen Kunstw. und Künstler I, 106 (*Treas.* I, 78). Vaux *Handbook* S. 198. *Guide to the Gr.-R. sculpt.* No. 150. Murray a. a. O. S. 279f.; überall falsch zum Typus II gerechnet. — Neu: Nasenspitze, Hals und Bruststück. Oben auf dem Scheitel Spuren von Überarbeitung. — Griech. M.

L Vatican, Museo Chiaramonti 28, Kopf. — Abg. Pistolesi *Vaticano* IV, 59? Vgl. Klügmann *Ann.* 1869, 273 Anm. Helbig *Bull.* 1870, 4. Zeitschr. f. bild. Kunst V, 191. — Neu: die halbe Nase.

M Berlin 8, Kopf aus der Sammlung Polignac, vormals in Charlottenburg. — Nicht abgebildet. Vgl. Gerhard Berlins ant. Bildw. No. 139. Heydemann bei Klügmann *Ann.* 1869, 273 Anm. Engelmann Zeitschr. f. bild. Kunst V, 192. Conze Verz. d. antik. Sculpt. No. 8. — Neu: Nase, Lippen, Hälfte des Halses mit dem Bruststück, Stück des l. Ohres. Ganz überarbeitet. (Mittheilung Puchsteins.)

dem hat auf meine Bitte Robert Schneider noch ein Mal eine Prüfung vorgenommen; v. Duhn und Dümmler begleiteten ihn und, wie Schneider mir mittheilt, überzeugten auch sie sich von dem modernen Ursprunge; es sei ein unciselirter Gufs und schon die Metallmischung, ich füge hinzu die Patina, spräche für neuen Ursprung. Mit frischer Erinnerung an das Berliner Exemplar hat sodann kürzlich Fränkel die Vergleichung in Venedig angestellt und ist zu demselben Endurtheile gekommen: bei völliger Übereinstimmung in der Gröfse und den Formeinzelheiten erschienen diese doch überall abgestumpft und ihre feinen Übergänge verwischt; die Patina sei augenfällig nicht die der Antike, sondern gleiche derjenigen an den Armen der Berliner Figur.

Man soll aus dieser Differenz nicht etwa gar, wie Valentinelli den Ton angeschlagen hat, einen Streit von Museumsbeamten machen, welche für die Objekte ihrer Sammlung besonders parteiisch eingenommen sind. Wenn Jemand Ernstliches dafür ins Feld zu führen wüfste, so würde ich beispielsweise nicht anstehen, selbst für eine Perle der Berliner Sammlung wie den meisterhaften Cäsarkopf (Kat. n. 342) modernen, etwa französischen, Ursprung zuzugeben.

Aber einen sehr beachtenswerthen Nachweis hat Valentinelli aus dem Venetianischen Archive geführt, dafs nämlich im Jahre 1586 mit der Sammlung des Patriarchen von Aquileja, Giovanni Grimani, *una figura de Mercurio molto antiqua, senza braze, de bronzo* als Schenkung an die Republik kam, die später 1736 von Antonmaria Zanetti in seinem handschriftlichen Verzeichnisse der Skulpturen der Marciana als *Statua del giovane ignudo, senza le braccia, di bronzo* aufgeführt werde. Ich möchte nicht mit Heydemann bezweifeln, dafs diese beiden Notizen auf dasselbe Objekt und zwar auf die noch heute vorhandene Bronze ohne Arme sich beziehen, mit einem Vorbehalte allerdings; denn das wird Jeder sehr unwahrscheinlich finden, dafs schon im Jahre 1586 nach Venedig ein moderner Nachgufs einer Figur gekommen sein sollte, deren Original dann im 17. Jahrhundert, ohne dafs von einer früheren Existenz wenigstens bis jetzt irgend welche Spur einer Kunde nachgewiesen wäre, bei Foucquet als aus Italien stammend aufgetaucht wäre.

Hier bietet sich vielmehr eine sehr einfache Erklärung, wenn wir vermuthen, dafs das echte Exemplar im Jahre 1586 mit der Sammlung Grimani nach Venedig kam, von da vielleicht nicht ganz mit rechten Dingen entfernt und, nach häufig befolgter Praxis durch einen neuen Nachgufs ersetzt, an einen Rothschild seiner Zeit, wie Foucquet, verhandelt wurde. Die Tradition bei Mariette sagt wenigstens, dafs der Antinous zu Foucquet durch Le Brun aus Italien kam. Das Original, jetzt in den königlichen Museen zu Berlin, würde dann an drei Stellen, wo es früher einmal stand, ein Nachbild hinterlassen haben, in Venedig in der Bronze, im Liechtensteinschen Palais in dem bronzirten Gipsabgufs und auf der Terrasse in Sanssouci wiederum in einem Bronzenachgusse. Hierbei würde freilich angenommen werden müssen, dafs die in Venedig noch armlose Figur, deshalb durch den armlosen Nachgufs dort ersetzt, ihre Arme erst für Foucquet, wenn nicht für Prinz Eugen, erhalten hätte.

weggezogene Gewandstück, Theile des Chitons und des Mantels, r. Bein von unter dem Knie ab, l. Bein und Baumstamm, Plinthe. — Pentel. M.

f Rom, Pal. Colonna, Hauptsaal, im Inventar von 1714 aufgeführt als *una statua di marmo antica restaurata, rappresentante una Kaohaia essendo scritto così nel zoccolo di marmo che vi è sotto, con braeci, gambe e testa moderna, in atto di predicare, alta pal. 9* (*Docum. ined.* IV, 390f.). — Nicht abgebildet. Vgl. Michaelis arch. Anz. 1862, 336*. Matz-Duhn No. 940. — Neu: Kopf und Hals, r. Arm mit einem grofsen Theil der Schulter, l. Arm von oberhalb des Ellbogens, Beine von unter den Knieen an, Stamm, Plinthe mit der Inschrift ΚΛΟΗΛΙΑ; am Gewande viel geflickt, überdies ist es hart überarbeitet.

g Rom, Villa Borghese, an einem Thor der westlichen Mauer des Parks welcher hinter dem Casino liegt. — Nicht publicirt. Vgl. Meyer zu Winckelmann IV, 358 Anm. 376. Ohne Zweifel identisch mit der *donna in habito succinto rappresentante Clelia* bei Montelatici *Villa Borghese*, 1700, S. 94. Das Exemplar gehört nach einer Skizze und Beschreibung Köpps in diese Reihe. — Alt: der Torso bis etwas unter den Rand des Chitons, sowie der l. Oberarm. Nicht vorzügliche Arbeit.

h (Jahn: *D*) Rom, Palast Torlonia, schwerlich aus Pal. Verospi stammend (s. zu *e*); in Guattanis Verzeichnis (um 1820) als No. 19 aufgeführt (*Docum. ined.* II, 335). — Abg. (Vitali) *Marmi scolp. esist. nel Pal. Torlonia* I, 20. Clarac V, 812 B, 2032 B. Vgl. Michaelis arch. Anz. 1862, 336*. Matz-Duhn No. 941. — Neu: Nase und Lippe, Hals, r. Arm nebst Schulter und r. Brust, ein grofser Theil der l. Brust, drei Viertel des l. Arms, die Beine nebst dem (in den Abbildungen fehlenden) Stamm mit Pelta und Axt, Theile der Gewandfalten; das Gewand vor dem Leibe und am Rande vor der Brust überarbeitet. — Italischer M.

i (Jahn: *G*) Wörlitz 11, vom Herzog Franz von Anhalt-Dessau 1766 in Rom erworben. — Abg. sächs. Ber. 1850, Taf. 3. Gerlach *Choix d' ant. de Woerlitz* Taf. 1; in drei Ansichten auf unserer Tafel 4. Vgl. Hirt Gesch. d. bild. Künste S. 160. 177. Hosäus Wörlitzer Antiken S. 24 No. 11. Friederichs-Wolters Bausteine No. 515. — Nur der obere Theil des Torso mit dem Kopf und einem Stück des l. Oberarmes ist erhalten, bis unter die l. Brust und an den Rand des Gewandes unterhalb der rechten; von Cavaceppi ergänzt: Nasenspitze, l. Backe, r. Brust (die Wunde ist alt).

k (Jahn: *E*) früher in Rom, Pal. Giustiniani, im Inventar von 1793 (*Docum. ined.* III, 418ff.) nicht nachweisbar, auch bei Matz-Duhn nicht aufgezählt[2]. — Abg. *Gal. Giustin.* I, 144 (146). Clarac V, 813, 2037. — Anscheinend ist nur der Oberkörper etwa bis zum Gürtel antik; ergänzt ist sicher der Kopf von abweichendem Typus, mit langem Haarschopf, vermuthlich auch beide Arme.

B. Köpfe[3].

l Vatican, Kopf der «matteischen Amazone» (γ). — Vgl. Klügmann n. rhein. Mus. XXI, 322 Anm. 2. Friederichs Zweifel (Baust.[1] S. 116) an der Richtigkeit von Klügmanns Behauptung, dafs der Kopf nicht zur Statue gehöre, ist unberechtigt. — Neu: Nase, Theil der Unterlippe, Kinn. Die Lippen sind von einer Linie fein umsäumt.

m Capitol, Kopf der Amazone β von matteischem Typus (s. unten), früher ein Einzelkopf (*Descriz. d. Mus. Cap.*, 1750 S. 66), erst nach Winckelmanns Zeit dieser Statue aufgesetzt (Winckelmann Werke IV, 129f. Meyer ebenda S. 359 Anm. 378. Klügmann n. rhein. Mus. XXI, 322 Anm. 2; vgl. oben bei *c*). — Neu: Nase.

n Capitol, neues Museum, 1874 auf dem Esquilin bei dem sog. Auditorium des Mäcenas gefunden. Vgl. *Bull. munic.* 1874 S. 249 No. 10. Heydemann sächs. Ber. 1878 S. 131 No. 6. — Neu: Nasenspitze und Nasenlöcher.

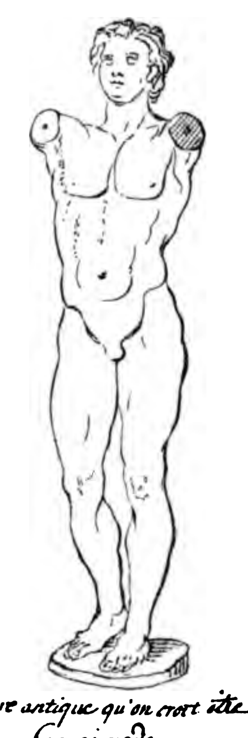
o Rom, Pal. Sciarra. — Vgl. Matz-Duhn No. 1735. — Neu: Nase, Unterlippe und Kinn, Bruststück. «An der l. Seite des Kopfes oben bemerkt man den unverständlichen Rest einer Stütze». So Klügmann; nach Helbig befindet sich auf der rechten Seite des Kopfes eine Bruchstelle von der Gestalt eines spitzwinkligen Dreiecks (s. unten S. 33).

---

[2]) Eine andere giustinianische Statue, Matz-Duhn No. 944 (*Gal. Giustin.* I, 145 (147). Clarac V, 809, 2029), gehört, wenn sie überhaupt eine Amazone darstellt, jedenfalls in keine der drei hier besprochenen Gruppen. Ebensowenig der kyrenäische Torso im britischen Museum (Smith und Porcher *discov. at Cyrene* Taf. 67).

[3]) Der Kopf in St. Petersburg, Ermit. No. 356, der nach Guédéonow in diese Reihe gehören

schrieb[19], mag die Zeichnung nach einem Gipsabgusse oder durch Vermittelung anderer Abbildungen entstanden sein, zeigt die Figur in demselben Zustande. Diese anspruchslose Zeichnung ist hier verkleinert wiedergegeben; nicht als ob sie einen irgendwie beweisenden Werth hätte, sondern nur um diesen allein echten Zustand der Figur einmal vor Augen zu führen. Eine Abbildung des venetianischen Exemplars konnte ich nicht beschaffen.



Bei genauer Betrachtung der Oberfläche der Berliner Bronze kann auch das nicht verkannt werden, dafs sie sich nur an einzelnen Stellen, wie im Haar, zwischen den Schenkeln, hier und da an den Zehen, noch im ursprünglichen Zustande mit unberührter Patina befindet, dafs sonst aber in sehr verschiedenen Graden daran geputzt ist, bis zur wirklichen Überarbeitung an Stellen, wo, wie am rechten Schenkel und sonst noch, bei Ausbesserung von kleinen Beschädigungen das moderne Instrument augenfällig seine Spuren hinterlassen hat. Alles das ist aber mit grofsem Geschick, auch meist selbst mit Schonung der tieferen Schichten der Patina vorgenommen. Grade auch der Unterschied von den Armen zeigt, dafs wir an der übrigen Figur im Wesentlichen doch noch die antike Form auch im Detail gewahrt sehen.

Von Interesse wäre es einmal eine wirklich eingehende Vergleichung der Oberfläche des venetianischen Exemplars mit der des Berliner Originals vorzunehmen, um zu sehen, ob an jenem etwa noch ein Zustand vor der, wie ich also annehme, für Foucquet ausgeführten Ergänzung und sonstigen Herrichtung zu erkennen ist.

Sind wir einmal bis zur Scheidung des Antiken und Modernen an der Bronze vorgedrungen[20], so können wir uns auch die Frage nicht ersparen, ob die

[19]) Vermuthlich in Hannover, wo Ramberg lebte, entstanden; das Papier hat das Wasserzeichen C. & J. Honig.

[20]) Neu sind beide Arme, die Augäpfel, die zweite Zehe des rechten und vielleicht die zweite und dritte des linken Fufses, endlich die Plinthe. Am rechten Arme ist auch in dem antiken Stumpf ein Stück eingesetzt; auch am linken Arme sind der Art kleine Ausbesserungen, auf der Aufsenseite desselben reicht ein langes schmales Stück des modernen Ansatzes in den antiken Theil hinein. Die Ansatzflächen beider Arme sind mit der Feile übergangen. Neben den Stiften, mit welchen die neuen Arme befestigt sind, scheinen von den antiken Armen, die ebenfalls gewifs gesondert gegossen und angesetzt waren, Stifte erhalten zu sein. Ein Sprung geht um den Hals, nur vorn mit einem kleinen Stücke ausgebessert; ein anderer Sprung geht durch den rechten Oberschenkel, hinten durch die rechte Wade, über den rechten und über den linken Fufs. Hier haben überall moderne Ausbesserungen stattgefunden, mehrfach mit Zwischensatzstücken und Überfeilung der Ansatzflächen; am stärksten hat dadurch die Aufsenseite des rechten Oberschenkels gelitten, bei vielleicht sogar zweimaliger Herstellung.

wie eine neue Untersuchung durch v. Rohden und Köpp bestätigt, die meisten Stücke alt und zugehörig. Neu: Hals, r. Arm, r. Fufs und das oberste Stück der Stütze mit den Spitzen der Pelta, das l. Bein von der Mitte des Oberschenkels bis unter das Knie, Zehen des l. Fufses nebst der dreieckigen Stütze unter diesem, die Plinthe mit dem Helm, Stücke unten am Chiton auf der Rückseite. Der (von Gerhard für modern erklärte) l. Arm ist mehrfach gebrochen, aber zweifellos alt, ebenso die Hand, bis auf die Spitzen des Daumens, des zweiten, dritten und fünften Fingers (die drei ersten Finger gestreckt, die beiden kleinen eingeschlagen); alt sind auch die Stütze, die Hand und Körper verbindet, und der Rest eines geraden von der Hand gehaltenen Stabes (nach Helbig eines Bogens, s. unten S. 37 f.). An der linken Schulter eine abgearbeitete viereckige Ansatzstelle; zwei weitere runde Ansatzspuren sind am linken Oberarm ziemlich weit nach hinten und am l. Schenkel wenige Centimeter unter dem Gewandsaume sichtbar. (So v. Rohden und Köpp.) — Griech. M.

γ (Jahn: *a*) Vatican, Galeria delle Statue 265, von Clemens XIV aus Villa Mattei erworben (vgl. Rossini *Mercurio errante*, 6. Aufl., S. 199. Keyfsler Forts. neuester Reisen S. 139). — Abg. Petitus *de Amazonibus*, 1687, S. 135. Maffei *Raccolta* Taf. 109. Montfaucon *Ant. expl.* IV, 14, 2. Preifsler *stat. insign.* Taf. 6. Magnan *eleg. stat.* Taf. 26. *Mon. Matth.* I, 60. Visconti *Mus. Pio Clem.* II, 38. *Mus. Napoléon* II, 53. *Mus. François* III, 14. Winckelmann Werke VI Taf. 2, B. Bouillon II, 10. Müller *Myrinae Amaz. sign.* Tafel. Müller-Wieseler I, 31, 138 A. Clarac V, 811, 2031. Sächs. Ber. 1850 Taf. 4. Steiner Amazonenmythus Taf. 1. Overbeck Plastik I³, 393 Fig. 83, *d*. Vgl. Meyer zu Winckelmann IV, 354. Visconti *Op. var.* IV, 117 ff. 337 f. Müller a. a. O., Göttingen 1829 (*Comm. soc. Gott.* VII = kunstarch. Werke III, 22 ff.). Gerhard *Bull.* 1830, 30 ff. 273. Beschr. d. St. Rom II, 2, 168 f. Hirt Gesch. d. bild. K. S. 177. Braun Kunstbl. 1838, 358. Welcker Kunstmus. in Bonn² S. 63 ff. Preller Pheidias S. 194 f. (Allg. Enc. III, 22). Göttling *comm. de Amazonibus*, Jena 1848, S. 7 ff. (ges. Abh. II, 206 ff.). Jahn sächs. Ber. 1850, 48 ff. Braun Ruinen u. Mus. S. 334 f. Friederichs-Wolters Bausteine No. 516 (93). Kekulé akad. Kunstmus. zu Bonn No. 300. Zur Inschrift auf der Plinthe *translata de schola medicorum* vgl. Jahn S. 44 Anm. Arch. Zeit. 1852, 415 f. De Rossi *Bull. arch. crist.* 1865, 7 ff. — Über den Kopf vom Typus II s. oben *l*. Neu: Hals, beide Arme, die untere Hälfte des Köchers, r. Bein zwischen Knie und Knöchel, obere Hälfte von Stamm, Pelta und Axt, oberer Theil des Helmes mit Busch, Kleinigkeiten am Gewande. L. Bein gebrochen aber alt. Über die Ergänzungen vgl. St. Victors Urtheil bei Bouillon. — Parischer M.

δ (Jahn: *d*) Petworth 18, nach der Mitte des vorigen Jahrhunderts in Rom erworben. — Abg. Clarac V, 808, 2031 A und auf unseren Tafeln 1 und 2. Vgl. Dallaway *Anecd.* S. 285 No. 20. Müller Amalthea III, 250 f. (kunstarch. Werke II, 82). Michaelis *Anc. Marbles* S. 606 f. Klügmann Brief vom 15. Aug. 1880. Heydemann Wochenschr. für klass. Philol. 1885, II, 1514. — Kopf gebrochen aber zugehörig. Neu: Nasenspitze, r. Arm, l. Arm von der Schulter an, Beine von den Knieen an, Stamm mit Pelta und Axt neben dem r. Bein, Helm, Plinthe. Köcher hinten abgebrochen, unten abgearbeitet. An der l. Hüfte eine Verbindungsstütze für das Handgelenk.

ε Turin, Museo di Antichità 80. — Vgl. Schorn Amalthea III, 464 No. 11 (Amazone). Brief von C. Wachsmuth an Gerhard 1. Dec. 1860, vgl. arch. Anz. 1860, 107* (Typus III). Wieseler Gött. Nachr. 1877, 661 No. 8 (Artemis). Dütschke ant. Bildw. in Oberitalien IV, 52 (falsch zu Typus II gerechnet). — Torso von dunkelgrünem Basalt, mit schwarzem piemontesischen Marmor schlecht zur Artemis ergänzt. Neu nach Wachsmuth: Kopf und Theil des Halses, Arme, Beine von oberhalb des Knies an mit dem Stamm; Köcher nicht mehr sichtbar, wohl aber das Köcherband.

ζ (Jahn: *e*) Trier 41, im Winter 1845/46 in den alten Thermen in der westlichen Vorstadt St. Barbara bei Trier gefunden. — Abg. Rheinl. Jahrb. IX, Taf. 5, 1 (ganz ungenügend). Vgl. Florencourt ebenda S. 92 ff. XI, 173. Reisacker bei Klügmann *Bull.* 1864, 65. Arch. Anz. 1864, 196*. Friederichs-Wolters Bausteine No. 517 (94). (Hettner) Führer durch das Prov.-Mus. zu Trier S. 20 No. 41. — Torso vom Hals bis zur Mitte des Leibes; es fehlen Kopf, r. Arm, l. Arm von der Hälfte des Oberarms an (unter der Schulter gebrochen). Unter dem Köcher, dessen hinteres Stück fehlt, ist ein Rest des Bogens sichtbar, das Köcherband ist mit Buckeln verziert; im Rücken ein grofser Zapfen. Auf dem Schulterblatt ЄΙ roh eingekratzt. Die zugleich gefundenen Bruchstücke eines (Diadumenos-)Kopfes (Taf. 5, 2, vgl. Michaelis *Anc. Marbles* S. 609 zu No. 24) und

unterhandelte, gab er an, das eigenhändige Billet Prinz Eugens darüber noch zu besitzen.

Bestätigt wird auch sonst, was Mariette angiebt, dafs nach dem Tode Prinz Eugens, wo mit dessen Kunstbesitz in wenig pietätvoller Weise verfahren wurde, die Bronze an einen Händler aus Venedig gelangte. Dessen Name Zanetti läfst ihn wohl als Mitglied einer mehrfach mit Kunst und Kunstgelehrsamkeit beschäftigten Familie erscheinen. Zanetti hatte, wie wir aus den späteren Verhandlungen mit Friedrich dem Grofsen erfahren, bereits eine Kiste zum Fortschaffen der Figur machen lassen, als letztere dann an Prinz Wenzel Liechtenstein, wie dieser angab, für 500 Dukaten baar *et quelques antiques de prix* überging.

Prinz Liechtenstein hat die Figur aber nicht an Friedrich den Grofsen verschenkt um occupirte Besitzungen in Schlesien zu retten, wie Mariette sich berichten liefs. Von einer Occupation Liechtensteinscher Besitzungen in Schlesien ist nach gütig von v. Sybel vermittelter Auskunft des königlichen geheimen Staatsarchivs weder in Akten des letzteren noch in Falkes Geschichte des fürstlichen Hauses Liechtenstein Etwas zu ersehen. Das Märchen von der Verschenkung der Statue kehrt in ganz anderer Fassung bei Pezzl in seiner Geschichte des Fürsten Wenzel Liechtenstein wieder und Falke[6] hat ihm widersprochen. Liechtenstein hat verkauft um Geld zu haben; dafs dies nicht auffallend sei, hat Falke erläutert[7].

Den wirklichen Hergang ersehen wir bis in die Einzelheiten aus der im königlichen Staatsarchive befindlichen Korrespondenz zwischen Friedrich und seinem Gesandten in Wien, Grafen Podewils. Ranke und eingehender Julius Friedlaender[8] haben daraus das Wesentliche mitgetheilt. Ich habe sie ebenfalls eingesehen und thue hoffentlich nicht zu Viel, wenn ich hier noch ein Mal aus den Akten[9] darüber berichte.

Am 16. Mai 1747 schreibt Friedrich an Podewils, dafs bereits vor drei Jahren Prinz Liechtenstein ihm eine Bronzestatue des Antinous zu Kauf angeboten habe, Podewils möge sie prüfen und in Erfahrung bringen, ob sie noch zu haben sei.

Hierauf übersendet Podewils d. d. Wien 27. Mai den Kupferstich[10], den der Prinz von der Statue habe machen lassen, giebt an, er habe gehört die Figur sei noch immer zu verkaufen und man rühme sie als eine der schönsten antiken Statuen. Er würde sogleich hingehen sie anzusehen und den Prinzen nach dem Preise fragen.

Am 7. Juni berichtet Podewils über den Erfolg dieser Anfrage. Der Prinz wolle in der That auch jetzt noch verkaufen. Derselbe habe beabsichtigt es auf dem Wege einer Lotterie in England, wo damals ja die Privatliebhaberei für Antiken

---

sind, der betende Knabe nirgends erscheint. Dafs die Figur im Besitze Prinz Eugens sich befand, steht darum nicht weniger fest.

[6]) Geschichte des fürstl. Hauses Liechtenstein III, S. 156f.

[7]) a. a. O.

[8]) Arch. Anz. 1865, S. 121ff. Zur Geschichte der königl. Museen in Berlin. 1880. S. 10f.

[9]) R. 81 Wien.

[10]) Dieses Blatt, nach Daniel Grans Zeichnung von Joseph Camerata gestochen, fehlt auf dem hiesigen Kabinet und ist mir nicht zu Gesichte gekommen.

im besten Zuge war, zu bewerkstelligen. Er habe dazu den Stich herstellen lassen und man habe dort Aussicht auf einen hohen Erlös gemacht, aber er wolle die Figur lieber in den Händen Seiner Majestät sehen. Einen bestimmten Preis hätte er noch nicht nennen wollen, sondern nur vorläufig angegeben, was seiner Zeit Prinz Eugen, wie bereits oben erwähnt ist, und was später er selbst gezahlt habe. Auch habe Prinz Liechtenstein ihn darauf aufmerksam gemacht, dafs die rechte Hand im Stiche zu grofs gerathen sei. Das habe sich bei Besichtigung der Statue wirklich so gezeigt; die Figur sei auch sehr gut erhalten, nur am linken Fufse sei sie gebrochen gewesen und am rechten Bein sei ein kleiner Sprung, aber der Fufs scheine von demselben Meister und nur wieder angesetzt. Er selbst sei zwar nicht Kenner, höre aber den Kunstwerth von mehreren Seiten sehr rühmen und Comte d'Algarotti solle sie gesehen haben; der würde also am besten Auskunft geben können. Er würde erstertags wieder zum Prinzen gehen, um die Preisforderung zu erfahren.

Hierbei verfehlte er den Prinzen und dieser ihn wieder bei einem Gegenbesuch, worauf Podewils ein Billet vom Prinzen erhielt, das er in Abschrift einsendet.

Darin heifst es, dafs es allerdings Absicht gewesen sei die Figur für 1000 Guineen auszuspielen, aber dafs Seine Majestät sie für 2000 Dukaten haben solle, «*et je vous assure, que si je n'étais dérangé dans mon économie elle ne sortirait de la gallerie*».

Inzwischen hatte Friedrich am 6. Juni an Podewils geschrieben, dafs der Stich angekommen sei und dafs er sehr zufrieden sein würde, wenn die Figur so gut erhalten wäre wie demnach scheine. Vor drei Jahren habe Prinz Liechtenstein 1000 Thaler gefordert und zu diesem Preis könne Podewils ohne Weiteres abschliefsen.

Am 15. Juni fragt Friedrich noch ein Mal nach dem jetzt geforderten Preise, und Podewils schreibt am 17., dafs der Prinz schwerlich von dem Preise von 2000 Dukaten viel herab gehen würde, es sei denn, dafs der Versuch einer Lotterie fehlschlüge.

Friedrich findet in einem Schreiben vom 20. Juni den Preis sehr hoch und ist begierig zu hören, ob die Verwerthung in England für 1000 Guineen gelingen werde. Podewils möge den Handel hinziehen. Am 24. Juni folgt dann aber der Auftrag zum Preise von 2000 Dukaten abzuschliefsen.

Hierauf schreibt Podewils ausführlich vom 5. Juli, dafs er erst 4000 Thaler, dann 1000 Louisd'ors geboten habe, der Prinz habe sich hierauf nicht gleich fest erklärt, aber, als sie sich bei Hofe wiedergesehen hätten, die Statue für 5000 Thaler (nach Friedlaenders Berechnung 5833 $^1/_3$ heutige preufsische Thaler) Seiner Majestät zur Verfügung gestellt. Darunter steht Friedrichs eigenhändiges: «*J'accepte le marché de la statue*» mit den Bestimmungen über den Zahlungsmodus, die Verpackung und den Transport.

Am 22. Juli spricht der König seine Erwartung aus, dafs der Kauf abgeschlossen sein werde und äufsert seine Freude, bald ein so schönes antikes Werk zu sehen.

Er werde eigens einen Mann, der sich auf das Verpacken verstehe, nach Wien schicken; dessen Ankunft solle Podewils abwarten. Und noch ein Mal am 24. Juli kündigt Friedrich die Ankunft dieses Packers an und schärft wiederholt die allergröfste Sorgfalt beim Transport ein.

Podewils verwendet denn auch alle Aufmerksamkeit darauf und berichtet eingehend über die Einzelheiten am 26. Juli, am 2. 5. und endlich am 9. August. Prinz Liechtenstein habe, damit die Figur nicht von den Stöfsen eines Wagens leide, Maulthiere angeboten, welche die Kiste in einer Tragbahre bis Ratibor bringen sollten, von wo aus sie weiter zu Wasser bis Berlin gehen könne. Der hergeschickte Domestik des Königs würde die Tragbahre zu Pferde begleiten. Zur Verpackung habe sich die Kiste noch vorgefunden, welche früher der Antiquar von Venedig, der die Figur aus Prinz Eugens Nachlasse erworben hätte, habe machen lassen. Podewils beschreibt die Einrichtung dieser Kiste und wie die Figur in ihr gesichert sei, ganz genau, und dafs sie noch in eine zweite Kiste gesetzt und diese wieder aufsen mit Wachstuch und Strohmatten verkleidet sei. Staatsminister von Münchow sei ersucht, für den Weitertransport zu Wasser die Anordnungen zu treffen. Übrigens habe er erst jetzt bemerkt, dafs die Arme der Statue angesetzt seien, was man früher auf dem hohen Piedestal, auch wenn man auf einen Stuhl gestiegen sei, nicht habe erkennen können; aber die Arme seien offenbar von demselben Künstler wie die übrige Figur, und besonders die Hände von besonderer Schönheit, Alles von so guter Erhaltung, dafs die Kenner kaum je ein schöneres und besser erhaltenes Stück der Antike gesehen haben wollten.

Am 12. August 1747 meldet Podewils schliefslich, dafs der Transport gestern von Wien abgegangen sei, und schickt die Quittungen ein. Eine Relation vom 16. September theilt noch mit, dafs der Gesandte die Empfehlungen und den Ausdruck der Befriedigung des Königs dem Prinzen Liechtenstein überbracht und was dieser Verbindliches darauf erwidert habe.

Hiermit schliefsen die Aktenstücke über diesen Vorgang. Man sieht, es fand ein Handel statt, wie sonst ein Handel auch.

Dafs die Statue in Sanssouci aufgestellt wurde, dafs sie von da unter Friedrich Wilhelm II. in das königliche Schlofs nach Berlin, von da unter Napoleon vorübergehend nach Paris und endlich in die königlichen Museen kam, ist hinreichend bekannt.

Ein Wort erübrigt noch über Mariettes Bericht. Was daselbst am Ende der Aufzeichnung erzählt wird, dafs Prinz Liechtenstein die Bronze noch vor ihrem Abgange habe formen und danach einen neuen Bronzegufs, der noch im Palais Liechtenstein stände und in Kupfer gestochen sei, habe machen lassen, ist abermals unrichtig. Der Stich war, wie wir sahen, schon früher gemacht, der Nachgufs aber, von dem auch Levezow irrthümlicher Weise spricht, war nur ein Gipsabgufs, der aufserdem erst später hergestellt wurde. Joseph Bauer, Inspektor der Liechtensteinschen Gallerie, schrieb für den Numismatiker Neumann eine Notiz über die «bekannte und berühmte Statue des jungen Antinous, so dermahlen in Sanssouci aufgestellt

sortit que lorsque l'orage fut tout à fait appaisé. M. le marquis de Belle Isle, fils du surintendant, en connoissoit le prix; mais, comme il n'étoit pas riche, et que la fortune de son fils, que nous avons vu maréchal de France, commençoit et l'engageoit à des dépenses au-dessus de ses forces, il chercha les moyens de s'en défaire utilement, d'autant plus qu'il manquoit de place pour la mettre. Il sçut que mon père étoit en correspondance avec M. le prince Eugène et que ce prince étoit curieux des belles choses. Il engagea donc mon père d'en proposer au prince l'acquisition, qui n'eut pas lieu pour lors, parce que cela ne s'arrangeoit pas avec les finances du prince destinées à des dépenses plus urgentes. La figure demeura donc à Paris jusqu'en 1717 que le marché se renoua. Mon père fit alors passer la figure à Vienne, où je l'ai vue et où elle est demeurée dans le palais du prince jusqu'à sa mort. Zanetti, qui vint à peu près dans ce temps là à Vienne, la fit entrer dans un marché de tableaux et de pierres gravées que lui vendit le prince Eugène, et dont il fit le partage avec M. le prince de Lichtenstein, ainsi qu'ils en étoient convenu. Il comptoit que la statue lui demeureroit, et la tête lui en tournoit. Mais il ne put résister aux prières que lui fit le prince de Lichtenstein pour l'engager à la lui céder. Il lui en fit le sacrifice; c'étoit le sort de cette figure, de ne pouvoir demeurer entre les mains de ceux qui la prisoient le plus, et bientôt celui qui en étoit possesseur se vit lui-même obligé de s'en priver pour en faire présent au roi de Prusse et se captiver sans doute la bienveillance de ce prince, qui, dans la guerre qu'il faisoit à la reyne d'Hongrie, au sujet de la Silésie, s'étoit rendu maître des états que le prince de Lichtenstein y possède. Ils lui furent en effet restitués, et la statue de bronze fut mise dans le palais de Sans-Souci, où elle est gardée avec le soin qu'il mérite. Le prince de Lichtenstein eut cependant, avant que de la laisser partir, la précaution de la faire mouler, et d'en faire ensuite jetter en bronze une semblable dans le creux que ce moule lui conservoit. J'ignore si cette copie a été regravée par un habile homme; ce que je sçais, c'est qu'elle fait aujourd'hui l'ornement d'une des chambres du palais de Lichtenstein à Vienne, et qu'il y en a une estampe qu'a fait graver ce prince et dont il m'a fait la grace de me faire présent.«

Mariette, in seinen Aufzeichnungen überhaupt, wie ich höre, ein zuverlässiger Mann, war offenbar über die Schicksale der Statue bis zum Übergange derselben auf Prinz Eugen sehr gut unterrichtet, nicht mehr ganz so von da an, wo er seine Weitererzählung mit »*sans doute*« einleitet, einer ja nicht selten das Gegentheil von dem, was sie sagt, bezeichnenden Wendung. Bis zum Übergange auf Prinz Eugen spielten die Dinge wie unter den Augen Mariettes und seines Vaters; was weiter in Wien geschah, dafür war Mariette doch mehr auf Hörensagen von Weitem her angewiesen.

Der Kaufpreis, für welchen Prinz Eugen die Figur vom Vater des Marschall Belleisle, dem Sohne Foucquets, erwarb, betrug 18000 Francs[5]. Als Prinz Wenzel Liechtenstein später mit dem Gesandten Friedrichs des Grofsen über den Verkauf

[5]) Rob. Schneider macht mich darauf aufmerksam, dafs in dem Werke Salomon Kleiners (Wunderwürdiges Kriegs- und Siegs-Lager des etc. Fürstens und Herren Eugenii. 1740. Auch unter französischem Titel Augsburg 1731), wo z. B. die Herkulanenserinnen mehrmals abgebildet

unterhandelte, gab er an, das eigenhändige Billet Prinz Eugens darüber noch zu besitzen.

Bestätigt wird auch sonst, was Mariette angiebt, dafs nach dem Tode Prinz Eugens, wo mit dessen Kunstbesitz in wenig pietätvoller Weise verfahren wurde, die Bronze an einen Händler aus Venedig gelangte. Dessen Name Zanetti läfst ihn wohl als Mitglied einer mehrfach mit Kunst und Kunstgelehrsamkeit beschäftigten Familie erscheinen. Zanetti hatte, wie wir aus den späteren Verhandlungen mit Friedrich dem Grofsen erfahren, bereits eine Kiste zum Fortschaffen der Figur machen lassen, als letztere dann an Prinz Wenzel Liechtenstein, wie dieser angab, für 500 Dukaten baar *et quelques antiques de prix* überging.

Prinz Liechtenstein hat die Figur aber nicht an Friedrich den Grofsen verschenkt um occupirte Besitzungen in Schlesien zu retten, wie Mariette sich berichten liefs. Von einer Occupation Liechtensteinscher Besitzungen in Schlesien ist nach gütig von v. Sybel vermittelter Auskunft des königlichen geheimen Staatsarchivs weder in Akten des letzteren noch in Falkes Geschichte des fürstlichen Hauses Liechtenstein Etwas zu ersehen. Das Märchen von der Verschenkung der Statue kehrt in ganz anderer Fassung bei Pezzl in seiner Geschichte des Fürsten Wenzel Liechtenstein wieder und Falke[6] hat ihm widersprochen. Liechtenstein hat verkauft um Geld zu haben; dafs dies nicht auffallend sei, hat Falke erläutert[7].

Den wirklichen Hergang ersehen wir bis in die Einzelheiten aus der im königlichen Staatsarchive befindlichen Korrespondenz zwischen Friedrich und seinem Gesandten in Wien, Grafen Podewils. Ranke und eingehender Julius Friedlaender[8] haben daraus das Wesentliche mitgetheilt. Ich habe sie ebenfalls eingesehen und thue hoffentlich nicht zu Viel, wenn ich hier noch ein Mal aus den Akten[9] darüber berichte.

Am 16. Mai 1747 schreibt Friedrich an Podewils, dafs bereits vor drei Jahren Prinz Liechtenstein ihm eine Bronzestatue des Antinous zu Kauf angeboten habe, Podewils möge sie prüfen und in Erfahrung bringen, ob sie noch zu haben sei.

Hierauf übersendet Podewils d. d. Wien 27. Mai den Kupferstich[10], den der Prinz von der Statue habe machen lassen, giebt an, er habe gehört die Figur sei noch immer zu verkaufen und man rühme sie als eine der schönsten antiken Statuen. Er würde sogleich hingehen sie anzusehen und den Prinzen nach dem Preise fragen.

Am 7. Juni berichtet Podewils über den Erfolg dieser Anfrage. Der Prinz wolle in der That auch jetzt noch verkaufen. Derselbe habe beabsichtigt es auf dem Wege einer Lotterie in England, wo damals ja die Privatliebhaberei für Antiken

---

sind, der betende Knabe nirgends erscheint. Dafs die Figur im Besitze Prinz Eugens sich befand, steht darum nicht weniger fest.

[6]) Geschichte des fürstl. Hauses Liechtenstein III, S. 156f.

[7]) a. a. O.

[8]) Arch. Anz. 1865, S. 121ff. Zur Geschichte der königl. Museen in Berlin. 1880. S. 10f.

[9]) R. 81 Wien.

[10]) Dieses Blatt, nach Daniel Grans Zeichnung von Joseph Camerata gestochen, fehlt auf dem hiesigen Kabinet und ist mir nicht zu Gesichte gekommen.

sortit que lorsque l'orage fut tout à fait appaisé. M. le marquis de Belle Isle, fils du surintendant, en connoissoit le prix; mais, comme il n'étoit pas riche, et que la fortune de son fils, que nous avons vu maréchal de France, commençoit et l'engageoit à des dépenses au-dessus de ses forces, il chercha les moyens de s'en défaire utilement, d'autant plus qu'il manquoit de place pour la mettre. Il sçut que mon père étoit en correspondance avec M. le prince Eugène et que ce prince étoit curieux des belles choses. Il engagea donc mon père d'en proposer au prince l'acquisition, qui n'eut pas lieu pour lors, parce que cela ne s'arrangeoit pas avec les finances du prince destinées à des dépenses plus urgentes. La figure demeura donc à Paris jusqu'en 1717 que le marché se renoua. Mon père fit alors passer la figure à Vienne, où je l'ai vue et où elle est demeurée dans le palais du prince jusqu'à sa mort. Zanetti, qui vint à peu près dans ce temps là à Vienne, la fit entrer dans un marché de tableaux et de pierres gravées que lui vendit le prince Eugène, et dont il fit le partage avec M. le prince de Lichtenstein, ainsi qu'ils en étoient convenu. Il comptoit que la statue lui demeureroit, et la tête lui en tournoit. Mais il ne put résister aux prières que lui fit le prince de Lichtenstein pour l'engager à la lui céder. Il lui en fit le sacrifice; c'étoit le sort de cette figure, de ne pouvoir demeurer entre les mains de ceux qui la prisoient le plus, et bientôt celui qui en étoit possesseur se vit lui-même obligé de s'en priver pour en faire présent au roi de Prusse et se captiver sans doute la bienveillance de ce prince, qui, dans la guerre qu'il faisoit à la reyne d'Hongrie, au sujet de la Silésie, s'étoit rendu maître des états que le prince de Lichtenstein y possède. Ils lui furent en effet restitués, et la statue de bronze fut mise dans le palais de Sans-Souci, où elle est gardée avec le soin qu'il mérite. Le prince de Lichtenstein eut cependant, avant que de la laisser partir, la précaution de la faire mouler, et d'en faire ensuite jetter en bronze une semblable dans le creux que ce moule lui conservoit. J'ignore si cette copie a été regravée par un habile homme; ce que je sçais, c'est qu'elle fait aujourd'hui l'ornement d'une des chambres du palais de Lichtenstein à Vienne, et qu'il y en a une estampe qu'a fait graver ce prince et dont il m'a fait la grace de me faire présent.«

Mariette, in seinen Aufzeichnungen überhaupt, wie ich höre, ein zuverlässiger Mann, war offenbar über die Schicksale der Statue bis zum Übergange derselben auf Prinz Eugen sehr gut unterrichtet, nicht mehr ganz so von da an, wo er seine Weitererzählung mit »*sans doute*« einleitet, einer ja nicht selten das Gegentheil von dem, was sie sagt, bezeichnenden Wendung. Bis zum Übergange auf Prinz Eugen spielten die Dinge wie unter den Augen Mariettes und seines Vaters; was weiter in Wien geschah, dafür war Mariette doch mehr auf Hörensagen von Weitem her angewiesen.

Der Kaufpreis, für welchen Prinz Eugen die Figur vom Vater des Marschall Belleisle, dem Sohne Foucquets, erwarb, betrug 18000 Francs[5]. Als Prinz Wenzel Liechtenstein später mit dem Gesandten Friedrichs des Grofsen über den Verkauf

[5]) Rob. Schneider macht mich darauf aufmerksam, dafs in dem Werke Salomon Kleiners (Wunderwürdiges Kriegs- und Siegs-Lager des etc. Fürstens und Herren Eugenii. 1740. Auch unter französischem Titel Augsburg 1731), wo z. B. die Herkulanenserinnen mehrmals abgebildet

unterhandelte, gab er an, das eigenhändige Billet Prinz Eugens darüber noch zu besitzen.

Bestätigt wird auch sonst, was Mariette angiebt, dafs nach dem Tode Prinz Eugens, wo mit dessen Kunstbesitz in wenig pietätvoller Weise verfahren wurde, die Bronze an einen Händler aus Venedig gelangte. Dessen Name Zanetti läfst ihn wohl als Mitglied einer mehrfach mit Kunst und Kunstgelehrsamkeit beschäftigten Familie erscheinen. Zanetti hatte, wie wir aus den späteren Verhandlungen mit Friedrich dem Grofsen erfahren, bereits eine Kiste zum Fortschaffen der Figur machen lassen, als letztere dann an Prinz Wenzel Liechtenstein, wie dieser angab, für 500 Dukaten baar *et quelques antiques de prix* überging.

Prinz Liechtenstein hat die Figur aber nicht an Friedrich den Grofsen verschenkt um occupirte Besitzungen in Schlesien zu retten, wie Mariette sich berichten liefs. Von einer Occupation Liechtensteinscher Besitzungen in Schlesien ist nach gütig von v. Sybel vermittelter Auskunft des königlichen geheimen Staatsarchivs weder in Akten des letzteren noch in Falkes Geschichte des fürstlichen Hauses Liechtenstein Etwas zu ersehen. Das Märchen von der Verschenkung der Statue kehrt in ganz anderer Fassung bei Pezzl in seiner Geschichte des Fürsten Wenzel Liechtenstein wieder und Falke[6] hat ihm widersprochen. Liechtenstein hat verkauft um Geld zu haben; dafs dies nicht auffallend sei, hat Falke erläutert[7].

Den wirklichen Hergang ersehen wir bis in die Einzelheiten aus der im königlichen Staatsarchive befindlichen Korrespondenz zwischen Friedrich und seinem Gesandten in Wien, Grafen Podewils. Ranke und eingehender Julius Friedlaender[8] haben daraus das Wesentliche mitgetheilt. Ich habe sie ebenfalls eingesehen und thue hoffentlich nicht zu Viel, wenn ich hier noch ein Mal aus den Akten[9] darüber berichte.

Am 16. Mai 1747 schreibt Friedrich an Podewils, dafs bereits vor drei Jahren Prinz Liechtenstein ihm eine Bronzestatue des Antinous zu Kauf angeboten habe, Podewils möge sie prüfen und in Erfahrung bringen, ob sie noch zu haben sei.

Hierauf übersendet Podewils d. d. Wien 27. Mai den Kupferstich[10], den der Prinz von der Statue habe machen lassen, giebt an, er habe gehört die Figur sei noch immer zu verkaufen und man rühme sie als eine der schönsten antiken Statuen. Er würde sogleich hingehen sie anzusehen und den Prinzen nach dem Preise fragen.

Am 7. Juni berichtet Podewils über den Erfolg dieser Anfrage. Der Prinz wolle in der That auch jetzt noch verkaufen. Derselbe habe beabsichtigt es auf dem Wege einer Lotterie in England, wo damals ja die Privatliebhaberei für Antiken

---

sind, der betende Knabe nirgends erscheint. Dafs die Figur im Besitze Prinz Eugens sich befand, steht darum nicht weniger fest.

[6]) Geschichte des fürstl. Hauses Liechtenstein III, S. 156f.

[7]) a. a. O.

[8]) Arch. Anz. 1865, S. 121ff. Zur Geschichte der königl. Museen in Berlin. 1880. S. 10f.

[9]) R. 81 Wien.

[10]) Dieses Blatt, nach Daniel Grans Zeichnung von Joseph Camerata gestochen, fehlt auf dem hiesigen Kabinet und ist mir nicht zu Gesichte gekommen.

im besten Zuge war, zu bewerkstelligen. Er habe dazu den Stich herstellen lassen und man habe dort Aussicht auf einen hohen Erlös gemacht, aber er wolle die Figur lieber in den Händen Seiner Majestät sehen. Einen bestimmten Preis hätte er noch nicht nennen wollen, sondern nur vorläufig angegeben, was seiner Zeit Prinz Eugen, wie bereits oben erwähnt ist, und was später er selbst gezahlt habe. Auch habe Prinz Liechtenstein ihn darauf aufmerksam gemacht, dafs die rechte Hand im Stiche zu grofs gerathen sei. Das habe sich bei Besichtigung der Statue wirklich so gezeigt; die Figur sei auch sehr gut erhalten, nur am linken Fufse sei sie gebrochen gewesen und am rechten Bein sei ein kleiner Sprung, aber der Fufs scheine von demselben Meister und nur wieder angesetzt. Er selbst sei zwar nicht Kenner, höre aber den Kunstwerth von mehreren Seiten sehr rühmen und Comte d'Algarotti solle sie gesehen haben; der würde also am besten Auskunft geben können. Er würde erstertags wieder zum Prinzen gehen, um die Preisforderung zu erfahren.

Hierbei verfehlte er den Prinzen und dieser ihn wieder bei einem Gegenbesuch, worauf Podewils ein Billet vom Prinzen erhielt, das er in Abschrift einsendet.

Darin heifst es, dafs es allerdings Absicht gewesen sei die Figur für 1000 Guineen auszuspielen, aber dafs Seine Majestät sie für 2000 Dukaten haben solle, «*et je vous assure, que si je n'étais dérangé dans mon économie elle ne sortirait de la gallerie*».

Inzwischen hatte Friedrich am 6. Juni an Podewils geschrieben, dafs der Stich angekommen sei und dafs er sehr zufrieden sein würde, wenn die Figur so gut erhalten wäre wie demnach scheine. Vor drei Jahren habe Prinz Liechtenstein 1000 Thaler gefordert und zu diesem Preis könne Podewils ohne Weiteres abschliefsen.

Am 15. Juni fragt Friedrich noch ein Mal nach dem jetzt geforderten Preise, und Podewils schreibt am 17., dafs der Prinz schwerlich von dem Preise von 2000 Dukaten viel herab gehen würde, es sei denn, dafs der Versuch einer Lotterie fehlschlüge.

Friedrich findet in einem Schreiben vom 20. Juni den Preis sehr hoch und ist begierig zu hören, ob die Verwerthung in England für 1000 Guineen gelingen werde. Podewils möge den Handel hinziehen. Am 24. Juni folgt dann aber der Auftrag zum Preise von 2000 Dukaten abzuschliefsen.

Hierauf schreibt Podewils ausführlich vom 5. Juli, dafs er erst 4000 Thaler, dann 1000 Louisd'ors geboten habe, der Prinz habe sich hierauf nicht gleich fest erklärt, aber, als sie sich bei Hofe wiedergesehen hätten, die Statue für 5000 Thaler (nach Friedlaenders Berechnung 5833 1/3 heutige preufsische Thaler) Seiner Majestät zur Verfügung gestellt. Darunter steht Friedrichs eigenhändiges: «*J'accepte le marché de la statue*» mit den Bestimmungen über den Zahlungsmodus, die Verpackung und den Transport.

Am 22. Juli spricht der König seine Erwartung aus, dafs der Kauf abgeschlossen sein werde und äufsert seine Freude, bald ein so schönes antikes Werk zu sehen.

Er werde eigens einen Mann, der sich auf das Verpacken verstehe, nach Wien schicken; dessen Ankunft solle Podewils abwarten. Und noch ein Mal am 24. Juli kündigt Friedrich die Ankunft dieses Packers an und schärft wiederholt die allergröſste Sorgfalt beim Transport ein.

Podewils verwendet denn auch alle Aufmerksamkeit darauf und berichtet eingehend über die Einzelheiten am 26. Juli, am 2. 5. und endlich am 9. August. Prinz Liechtenstein habe, damit die Figur nicht von den Stöſsen eines Wagens leide, Maulthiere angeboten, welche die Kiste in einer Tragbahre bis Ratibor bringen sollten, von wo aus sie weiter zu Wasser bis Berlin gehen könne. Der hergeschickte Domestik des Königs würde die Tragbahre zu Pferde begleiten. Zur Verpackung habe sich die Kiste noch vorgefunden, welche früher der Antiquar von Venedig, der die Figur aus Prinz Eugens Nachlasse erworben hätte, habe machen lassen. Podewils beschreibt die Einrichtung dieser Kiste und wie die Figur in ihr gesichert sei, ganz genau, und daſs sie noch in eine zweite Kiste gesetzt und diese wieder auſsen mit Wachstuch und Strohmatten verkleidet sei. Staatsminister von Münchow sei ersucht, für den Weitertransport zu Wasser die Anordnungen zu treffen. Übrigens habe er erst jetzt bemerkt, daſs die Arme der Statue angesetzt seien, was man früher auf dem hohen Piedestal, auch wenn man auf einen Stuhl gestiegen sei, nicht habe erkennen können; aber die Arme seien offenbar von demselben Künstler wie die übrige Figur, und besonders die Hände von besonderer Schönheit, Alles von so guter Erhaltung, daſs die Kenner kaum je ein schöneres und besser erhaltenes Stück der Antike gesehen haben wollten.

Am 12. August 1747 meldet Podewils schlieſslich, daſs der Transport gestern von Wien abgegangen sei, und schickt die Quittungen ein. Eine Relation vom 16. September theilt noch mit, daſs der Gesandte die Empfehlungen und den Ausdruck der Befriedigung des Königs dem Prinzen Liechtenstein überbracht und was dieser Verbindliches darauf erwidert habe.

Hiermit schlieſsen die Aktenstücke über diesen Vorgang. Man sieht, es fand ein Handel statt, wie sonst ein Handel auch.

Daſs die Statue in Sanssouci aufgestellt wurde, daſs sie von da unter Friedrich Wilhelm II. in das königliche Schloſs nach Berlin, von da unter Napoleon vorübergehend nach Paris und endlich in die königlichen Museen kam, ist hinreichend bekannt.

Ein Wort erübrigt noch über Mariettes Bericht. Was daselbst am Ende der Aufzeichnung erzählt wird, daſs Prinz Liechtenstein die Bronze noch vor ihrem Abgange habe formen und danach einen neuen Bronzeguſs, der noch im Palais Liechtenstein stände und in Kupfer gestochen sei, habe machen lassen, ist abermals unrichtig. Der Stich war, wie wir sahen, schon früher gemacht, der Nachguſs aber, von dem auch Levezow irrthümlicher Weise spricht, war nur ein Gipsabguſs, der auſserdem erst später hergestellt wurde. Joseph Bauer, Inspektor der Liechtensteinschen Gallerie, schrieb für den Numismatiker Neumann eine Notiz über die «bekannte und berühmte Statue des jungen Antinous, so dermahlen in Sanssouci aufgestellt

worden». Es heifst darin: «Ao. [1]764 den 14. Nov. aber ist er heimlich von einem Mayländer abgeformt und gegossen worden, und mit diesem hier durch Wien gereiset, welche ich ihm mit Erlaubnifs Ihro Durchlaucht abgekauffet habe.»[11] Der Abgufs, welcher noch heute im Rubenssaale der Gallerie Liechtenstein steht, ist bronzirter Gips; eine Wiederholung in Bronze existirt nach eingeholter Erkundigung im fürstlichen Besitze nicht.

Nach diesen ziemlich unwesentlichen Berichtigungen schliefst Alles, was über die Schicksale der Statue nach Eugens Tode urkundlich bezeugt ist, so scharf an den Marietteschen Bericht an, dafs für die gänzlich haltlosen Geschichten vom Funde in Herculaneum (am bestimmtesten bei Böttiger in der Amalthea I, S. VII, Anm.) oder in Rom etwa im Tiberbette, und von einem Geschenke, in dem einen Falle seitens des Prinzen Elbeuf oder im anderen seitens des Papstes Clemens XI. an Prinz Eugen, keinerlei Platz bleibt. Für diese erst in Berlin gangbar gewordene, aber in verschiedenen Formen hin und her schwankende Vulgata über die Herkunft des betenden Knaben ist auch durchaus kein wirklicher Gewährsmann aufzufinden. Sie ist auf Anlafs der übrigen Bronzefunde von Herculaneum und der Geschichte von in den Tiber geworfenen Statuen ganz grundlos erfunden und hat nur durch häufige Wiederholung eine gewisse Geltung gewonnen.

Ist die Herkunft der Figur nunmehr um etwa ein Jahrhundert über Friedrich den Grofsen zurück sicher beglaubigt festgestellt, so bietet sich weiter ein Anhalt um den Versuch zu machen sie, wenn auch nur vermuthungsweise, noch bis in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts zu verfolgen.

Wie schon von Verschiedenen früher erwähnt wurde, befindet sich eine Bronzewiederholung der Berliner Bronze, aber ohne Arme, in der Marciana zu Venedig. Über diese hat in einer eigenen Abhandlung Valentinelli[12] sich geäufsert und gegenüber, wie er meint neidischen, Anzweiflungen ihren antiken Ursprung lebhaft vertheidigt; er führt als die Vertreter der Annahme neueren Ursprungs der Venetianischen Figur namentlich Thiersch, Wolff und Gerhard an, während Hirt sich für antiken Ursprung erklärt habe, was aus dessen Worten[13], man habe das Berliner Exemplar als das Original anzusehen, nicht grade unzweideutig hervorgeht. Auf Valentinellis Seite ist nachher Friederichs getreten, während um so eifriger Heydemann, der sich auch noch auf Friedlaender und mich berufen konnte, für modernen Ursprung sich erklärt hat[14]. Ich habe das Venetianer Exemplar seit dem Jahre 1866 nicht wieder sehen können, aber der Eindruck des modernen Charakters des Werkes, den ich damals erhielt, war ein sehr entschiedener. Seit-

[11]) Nach freundlicher Mittheilung Rob. Schneiders, der für Bauer auf Wurzbachs biograph. Lexikon II, S. 184 verweist, aus dem Apparat des Kais. Münz- und Antikenkabinets in Wien (Varia A—Z, 1. Band, S. 75). Der Abgufs ist auch verzeichnet in der Beschreibung der Liechtensteinschen Gallerie von 1780, S. 262, n. 75.

[12]) *Atti dell' istituto Veneto di scienze, lettere ed arti Vol.* XIII, Ser. III: *Di un bronzo antico del museo Marciano.*

[13]) Berliner Jahrb. f. wiss. Kritik 1827, S. 244.

[14]) Antikensammlungen in Ober- und Mittelitalien 1879, S. 15 f. Die Vermuthung, dafs der Venetianische Abgufs erst nach dem Tode Prinz Eugens entstanden sei, ist allem hier Dargelegten gegenüber nicht haltbar.

dem hat auf meine Bitte Robert Schneider noch ein Mal eine Prüfung vorgenommen; v. Duhn und Dümmler begleiteten ihn und, wie Schneider mir mittheilt, überzeugten auch sie sich von dem modernen Ursprunge; es sei ein unciselirter Gufs und schon die Metallmischung, ich füge hinzu die Patina, spräche für neuen Ursprung. Mit frischer Erinnerung an das Berliner Exemplar hat sodann kürzlich Fränkel die Vergleichung in Venedig angestellt und ist zu demselben Endurtheile gekommen: bei völliger Übereinstimmung in der Gröfse und den Formeinzelheiten erschienen diese doch überall abgestumpft und ihre feinen Übergänge verwischt; die Patina sei augenfällig nicht die der Antike, sondern gleiche derjenigen an den Armen der Berliner Figur.

Man soll aus dieser Differenz nicht etwa gar, wie Valentinelli den Ton angeschlagen hat, einen Streit von Museumsbeamten machen, welche für die Objekte ihrer Sammlung besonders parteiisch eingenommen sind. Wenn Jemand Ernstliches dafür ins Feld zu führen wüfste, so würde ich beispielsweise nicht anstehen, selbst für eine Perle der Berliner Sammlung wie den meisterhaften Cäsarkopf (Kat. n. 342) modernen, etwa französischen, Ursprung zuzugeben.

Aber einen sehr beachtenswerthen Nachweis hat Valentinelli aus dem Venetianischen Archive geführt, dafs nämlich im Jahre 1586 mit der Sammlung des Patriarchen von Aquileja, Giovanni Grimani, *una figura de Mercurio molto antiqua, senza braze, de bronzo* als Schenkung an die Republik kam, die später 1736 von Antonmaria Zanetti in seinem handschriftlichen Verzeichnisse der Skulpturen der Marciana als *Statua del giovane ignudo, senza le braccia, di bronzo* aufgeführt werde. Ich möchte nicht mit Heydemann bezweifeln, dafs diese beiden Notizen auf dasselbe Objekt und zwar auf die noch heute vorhandene Bronze ohne Arme sich beziehen, mit einem Vorbehalte allerdings; denn das wird Jeder sehr unwahrscheinlich finden, dafs schon im Jahre 1586 nach Venedig ein moderner Nachgufs einer Figur gekommen sein sollte, deren Original dann im 17. Jahrhundert, ohne dafs von einer früheren Existenz wenigstens bis jetzt irgend welche Spur einer Kunde nachgewiesen wäre, bei Foucquet als aus Italien stammend aufgetaucht wäre.

Hier bietet sich vielmehr eine sehr einfache Erklärung, wenn wir vermuthen, dafs das echte Exemplar im Jahre 1586 mit der Sammlung Grimani nach Venedig kam, von da vielleicht nicht ganz mit rechten Dingen entfernt und, nach häufig befolgter Praxis durch einen neuen Nachgufs ersetzt, an einen Rothschild seiner Zeit, wie Foucquet, verhandelt wurde. Die Tradition bei Mariette sagt wenigstens, dafs der Antinous zu Foucquet durch Le Brun aus Italien kam. Das Original, jetzt in den königlichen Museen zu Berlin, würde dann an drei Stellen, wo es früher einmal stand, ein Nachbild hinterlassen haben, in Venedig in der Bronze, im Liechtensteinschen Palais in dem bronzirten Gipsabgufs und auf der Terrasse in Sanssouci wiederum in einem Bronzenachgusse. Hierbei würde freilich angenommen werden müssen, dafs die in Venedig noch armlose Figur, deshalb durch den armlosen Nachgufs dort ersetzt, ihre Arme erst für Foucquet, wenn nicht für Prinz Eugen, erhalten hätte.

In der That sind beide Arme der Berliner Bronze modern.

Schon Levezow in seinem Aufsatze im «Freimüthigen»[15] hat sich dahin ausgesprochen, dafs man fast mit Gewifsheit annehmen könne, beide Arme der Statue, so wie sie jetzt erschienen, seien neueren Ursprungs. Zwar verhindere die hohe Aufstellung der Figur die Prüfung, aber die Vermuthung werde in hohem Grade wahrscheinlich durch das Schwankende des Ausdrucks und des Charakters, den die Vorstellung bei der jetzigen Haltung der Arme bekommen habe und dann noch insbesondere durch die, selbst in guten Gipsabgüssen schon auffallende Verschiedenheit der Arbeit an diesen Theilen und dem übrigen Körper.

Diese seine Ansicht hat dann Levezow in seiner späteren Abhandlung *de juvenis adorantis signo* (1808) beschränkt, und nur an dem rechten Arme wenigstens starke moderne Überarbeitung erkennen wollen, was von E. Q. Visconti[16] und entschiedener von Friederichs[17] mit der Versicherung, dafs der rechte Arm restaurirt sei, aufgenommen wurde.

Bestimmt trat dann Furtwängler in seinen Vorarbeiten für das Verzeichnifs der antiken Skulpturen vom Jahre 1885 für den modernen Ursprung beider Arme ein, ein Urtheil, dem ich nach sorgfältigster Prüfung, bei welcher ein erfahrener Bronzeciseleur, Herr Mertens, seinen Beistand gewährte, mit voller Überzeugung mich anschliefsen mufste. Ich habe seitdem auch die Erfahrung gemacht, dafs Künstler und Kenner, wenn sie einmal auf den von der übrigen Figur ganz abweichenden Charakter der Arbeit und den verschiedenen Bronzeton der Arme aufmerksam gemacht wurden, sich der Ablehnung antiken Ursprungs beider Arme rückhaltlos anschlossen. Mein Kollege Bode will geradezu in dem schwärzlichen Bronzeton der Arme die Färbung der Bronzen aus der Zeit Ludwigs XIV. wiedererkennen. Und damals war man allerdings ganz besonders im Stande eine trotz aller nicht zu verkennenden Mängel so vorzügliche Ergänzung auszuführen, für einen Foucquet, dem die allerbesten Kräfte französischer Künstler zu Gebote standen. Die Augustusstatue des Berliner Museums (Verz. n. 343), welche aus dem Besitze Richelieus stammt, ist mit ihren modernen Armen und Beinen, die der Figur eine so gefällige Gesammtwirkung geben und, ebenso wie die Arme des betenden Knaben, noch bis in die neueste Zeit gegen bereits erhobene Zweifel als antike Arbeit vertheidigt wurden, ein weiterer Beweis, wie glücklich man damals in Frankreich die Antike zu ergänzen verstand.

Ein älterer Gipsabgufs ohne Arme, ich weifs nicht, ob nach dem Venetianischen Nachgusse oder nach dem Originale, befindet sich, wie ich mir notirt habe, in der Sammlung der kaiserl. Akademie zu Petersburg[18]. Eine Röthelzeichnung aus den Papieren meines Urgrofsvaters Joh. Dan. Ramberg, unter welche dieser, wohl nach Levezows Deutung im Freimüthigen, die Erklärung

[15]) 1803, S. 67 ff.

[16]) *Opere varie* IV, S. 159.

[17]) Berlins antike Bildw. II, S. 377 ff.

[18]) In dem Verzeichnisse von Treu sind unter n. 39 und 120 zwei Abgüsse ohne Angabe über die Arme aufgeführt.

schrieb[19], mag die Zeichnung nach einem Gipsabgusse oder durch Vermittelung anderer Abbildungen entstanden sein, zeigt die Figur in demselben Zustande. Diese anspruchslose Zeichnung ist hier verkleinert wiedergegeben; nicht als ob sie einen irgendwie beweisenden Werth hätte, sondern nur um diesen allein echten Zustand der Figur einmal vor Augen zu führen. Eine Abbildung des venetianischen Exemplars konnte ich nicht beschaffen.

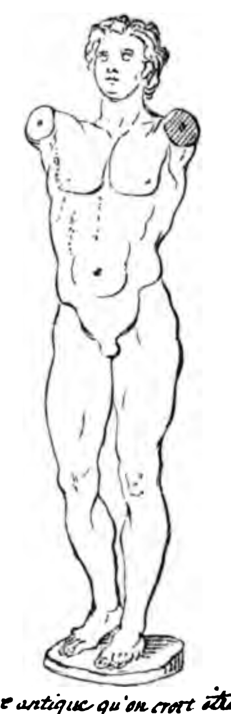


Figure antique qu'on croit être Ganimede.

Bei genauer Betrachtung der Oberfläche der Berliner Bronze kann auch das nicht verkannt werden, dafs sie sich nur an einzelnen Stellen, wie im Haar, zwischen den Schenkeln, hier und da an den Zehen, noch im ursprünglichen Zustande mit unberührter Patina befindet, dafs sonst aber in sehr verschiedenen Graden daran geputzt ist, bis zur wirklichen Überarbeitung an Stellen, wo, wie am rechten Schenkel und sonst noch, bei Ausbesserung von kleinen Beschädigungen das moderne Instrument augenfällig seine Spuren hinterlassen hat. Alles das ist aber mit grofsem Geschick, auch meist selbst mit Schonung der tieferen Schichten der Patina vorgenommen. Grade auch der Unterschied von den Armen zeigt, dafs wir an der übrigen Figur im Wesentlichen doch noch die antike Form auch im Detail gewahrt sehen.

Von Interesse wäre es einmal eine wirklich eingehende Vergleichung der Oberfläche des venetianischen Exemplars mit der des Berliner Originals vorzunehmen, um zu sehen, ob an jenem etwa noch ein Zustand vor der, wie ich also annehme, für Foucquet ausgeführten Ergänzung und sonstigen Herrichtung zu erkennen ist.

Sind wir einmal bis zur Scheidung des Antiken und Modernen an der Bronze vorgedrungen[20], so können wir uns auch die Frage nicht ersparen, ob die

[19]) Vermuthlich in Hannover, wo Ramberg lebte, entstanden; das Papier hat das Wasserzeichen C. & J. Honig.

[20]) Neu sind beide Arme, die Augäpfel, die zweite Zehe des rechten und vielleicht die zweite und dritte des linken Fufses, endlich die Plinthe. Am rechten Arme ist auch in dem antiken Stumpf ein Stück eingesetzt; auch am linken Arme sind der Art kleine Ausbesserungen, auf der Aufsenseite desselben reicht ein langes schmales Stück des modernen Ansatzes in den antiken Theil hinein. Die Ansatzflächen beider Arme sind mit der Feile übergangen. Neben den Stiften, mit welchen die neuen Arme befestigt sind, scheinen von den antiken Armen, die ebenfalls gewifs gesondert gegossen und angesetzt waren, Stifte erhalten zu sein. Ein Sprung geht um den Hals, nur vorn mit einem kleinen Stücke ausgebessert; ein anderer Sprung geht durch den rechten Oberschenkel, hinten durch die rechte Wade, über den rechten und über den linken Fufs. Hier haben überall moderne Ausbesserungen stattgefunden, mehrfach mit Zwischensatzstücken und Überfeilung der Ansatzflächen; am stärksten hat dadurch die Aufsenseite des rechten Oberschenkels gelitten, bei vielleicht sogar zweimaliger Herstellung.

Ergänzung das Richtige getroffen hat, und damit geht wieder die Frage Hand in Hand, ob die heute geltende Erklärung der Figur das Richtige trifft.

Man würde sich, um eine Antwort zu finden, auch nach etwa vorhandenen antiken Wiederholungen der Figur umzusehen haben. Es ist mehrfach von solchen die Rede gewesen.

Schon Winckelmann (Kunstgeschichte VII, 2, 26) sprach von einer wenigstens in gleicher Stellung dargestellten, ebenfalls unbekleideten Marmorfigur im Palast Pamfili auf der Piazza Navona. Ich bin ohne weitere Kunde über diese Figur.

Ohne Kunde bin ich ferner über eine bei Clarac 777, 1941 abgebildete Marmorreplik der Giustinianischen Sammlung.

Nicht besser steht es in Bezug auf eine Notiz, die Welcker nach einem Gipsabgusse in der Zeichenakademie in Bologna gab[21]: «eine kleine schöne Statue, die im Original in Palazzo Pazzi zu Florenz sein soll, ganz nackt, von zartem Körper, die Hände erhoben, wie betend; sie nennen sie Ganymed; gegen 4 Fufs hoch». Bei Dütschke finde ich sie nicht.

Dafs eine ähnliche Figur in der Darstellung einer Erzgiefserei auf einer Trinkschale der Berliner Museen vorkomme, wie mehrfach wiederholt wurde, hat Furtwängler mit Recht abgewiesen[22].

Endlich hörte man mündlich von einem Gipsabgusse in der École des beaux arts zu Paris, welcher den Berliner Adoranten in anderer Ergänzung, als Faustkämpfer, darstellen sollte. Eugen Müntz hat sich freundlich einer Prüfung unterzogen, theilt mir aber als Ergebnifs derselben mit, dafs eine wesentliche Verschiedenheit vorhanden sei; einmal sei der Gips um etwa 40 Centimeter gröfser, er unterscheide sich ferner in den Details der Ausführung und besonders sei die Bewegung des Kopfes verschieden, viel weniger erhoben als in der Berliner Bronze, so dafs nur gewisse Analogien in der ganzen Stellung übrig blieben.

Aus Wiederholungen ist also einstweilen keine Förderung zu gewinnen. Der Anchises in den Virgilminiaturen, welchen E. Q. Visconti als Wiederholung anführt[23], kann von vornherein nicht als solche gelten.

So viel ich nun aus den antiken Theilen der Figur, namentlich den Armansätzen und aus der Richtung des Kopfes einen Anhalt zu gewinnen vermag, erscheint mir die Ergänzung der Arme durchaus wahrscheinlich; höchstens dafs die Biegung der Hände im Gelenk in der Antike etwas gelinder gewesen sein möchte. Immer bleibt dann mit der Ergänzung die Auffassung der Figur als einer mit zum Himmel erhobenen Händen betenden einzig ansprechend.

Von den sonst vorgeschlagenen Namen leidet keine auch nur den ersten Anlauf ernstlicher Prüfung. Wenn die Bronze im alten venetianischen Inventar Mercur hiefs, wenn dann lange, erst von Levezow beseitigt, der Name Antinous

---

21) Heidelberger Jahrb. der Litt. III, 5. Abth., I. Band, S. 119.

22) Beschreibung der Berliner Vasensammlung n. 2294.

23) *Opp. varie* IV, S. 159.

gangbar war und Levezow vorübergehend dafür an Ganymed denken wollte, so hatte man damit Benennungen, die für eine schöne Jünglingsfigur sich allenfalls eigneten, sonst aber des Treffenden durchaus entbehrten. Um möglichst nichts zu übergehen, mufs ich aufser einem seltsamen Einfalle Thierschs[24] noch den von Stephani[25] für unsere Statue wenn auch nur als möglich vorgeschlagenen Namen Phrixos erwähnen. Im Heiligthum des Zeus Urios am Bosporos stand nach Dionysios von Byzanz bei Gillius *de Bosporo thracio* (Frgm. 59 Müller)[26], wozu von den Auslegern die von Stephani mit Recht abgewiesene Combination mit Philostr. imag. I, 12 nicht weiter berücksichtigt werden sollte, *statua aenea antiquae artis, aetatem puerilem prae se ferens, tendens manus.* Die Erwägungen, aus denen Stephani die Wahrscheinlichkeit ableiten will, dafs dieses Anathem ursprünglich den Phrixos hätte darstellen sollen, sind nichts weniger als zwingend oder auch nur diesen Vorschlag besonders empfehlend[27]. Aber auch abgesehen von einer Benennung, die am Bosporos einst aufgestellte Bronze mit der in Berlin befindlichen identificiren zu wollen, wie Stephani weiter versucht, heifst allzusehr die von Welcker[28] ausgesprochene Warnung aufser Augen lassen: «Wie unermefslich reich an Kunst und trefflichen Künstlern Griechenland gewesen, wird bei solchen Vermuthungen nicht genug erwogen». Welcker machte diese Bemerkung in Bezug auf die wiederholt gebilligte Identificirung der Berliner Bronze mit dem *Adorans* des Boëdas bei Plinius.

Friederichs[29] suchte, wie O. Müller[30], die durch Levezow aufgestellte Deutung, welche der Statue den gangbaren Namen des «betenden Knaben» verschafft hat, dahin zu präcisiren, dafs er einen nicht im Dankgebet dargestellten Knaben erkannte, sondern einen um den Sieg im Wettkampfe betenden und dafs gerade hierfür der Gestus der Arme passend sei, glaubte Kekulé stützen zu können[31] durch den Hinweis auf Pseudo-Plutarch περὶ ἀσκήσεως im Rhein. Mus. N. F. XXVII, 1872, S. 532, wo es in der Übersetzung heifst: «Ein anderer Athlet aber erhob, als er in den Kampf gehen sollte, seine Hände zum Himmel und sprach: Herr Gott, wenn ich auch nur eines von den Dingen, die den Sieg bewirken, unterlassen habe, möge ich besiegt hinausgehen; wenn ich aber auch nicht eine von den Mühen versäumt habe, werde mir der Kranz zugewendet». Friederichs legte bei seiner Auffassung Gewicht darauf, dafs die Hände, wie um zu empfangen, nach oben geöffnet seien; ich habe aber vorher die Meinung ausgesprochen, dafs grade mit dieser Stellung der Hände der Ergänzer nicht das Ursprüngliche getroffen haben möchte.

[24]) Epochen Anm. 71.

[25]) *Parerga archaeologica*, 21. März 1851, II.

[26]) *Geogr. gr. min. ed.* C. Müller II, S. 78f. Frick Gymnasialprogramm. Wesel 1860. S. 7. 33. *Dionysii Byz. de Bospori navig. ed. Wescher.* Paris 1874. S. 29.

[27]) Panofka sprach das schon aus, s. Arch. Anz. 1852, S. 153.

[28]) Kunstmuseum S. 43.

[29]) Die Ausführung im Erlanger Programm von 1857 modificirt Berlins ant. Bildw. II, S. 377ff. Vergl. Benndorf Museum der Gipsabgüsse zu Pforte. 1864. n. 4.

[30]) Archäologie § 423, 4.

[31]) Kunstmuseum n. 268.

worden». Es heifst darin: «Ao. [1]764 den 14. Nov. aber ist er heimlich von einem Mayländer abgeformt und gegossen worden, und mit diesem hier durch Wien gereiset, welche ich ihm mit Erlaubnifs Ihro Durchlaucht abgekauffet habe.»[11] Der Abgufs, welcher noch heute im Rubenssaale der Gallerie Liechtenstein steht, ist bronzirter Gips; eine Wiederholung in Bronze existirt nach eingeholter Erkundigung im fürstlichen Besitze nicht.

Nach diesen ziemlich unwesentlichen Berichtigungen schliefst Alles, was über die Schicksale der Statue nach Eugens Tode urkundlich bezeugt ist, so scharf an den Marietteschen Bericht an, dafs für die gänzlich haltlosen Geschichten vom Funde in Herculaneum (am bestimmtesten bei Böttiger in der Amalthea I, S. VII, Anm.) oder in Rom etwa im Tiberbette, und von einem Geschenke, in dem einen Falle seitens des Prinzen Elbeuf oder im anderen seitens des Papstes Clemens XI. an Prinz Eugen, keinerlei Platz bleibt. Für diese erst in Berlin gangbar gewordene, aber in verschiedenen Formen hin und her schwankende Vulgata über die Herkunft des betenden Knaben ist auch durchaus kein wirklicher Gewährsmann aufzufinden. Sie ist auf Anlafs der übrigen Bronzefunde von Herculaneum und der Geschichte von in den Tiber geworfenen Statuen ganz grundlos erfunden und hat nur durch häufige Wiederholung eine gewisse Geltung gewonnen.

Ist die Herkunft der Figur nunmehr um etwa ein Jahrhundert über Friedrich den Grofsen zurück sicher beglaubigt festgestellt, so bietet sich weiter ein Anhalt um den Versuch zu machen sie, wenn auch nur vermuthungsweise, noch bis in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts zu verfolgen.

Wie schon von Verschiedenen früher erwähnt wurde, befindet sich eine Bronzewiederholung der Berliner Bronze, aber ohne Arme, in der Marciana zu Venedig. Über diese hat in einer eigenen Abhandlung Valentinelli[12] sich geäufsert und gegenüber, wie er meint neidischen, Anzweiflungen ihren antiken Ursprung lebhaft vertheidigt; er führt als die Vertreter der Annahme neueren Ursprungs der Venetianischen Figur namentlich Thiersch, Wolff und Gerhard an, während Hirt sich für antiken Ursprung erklärt habe, was aus dessen Worten[13], man habe das Berliner Exemplar als das Original anzusehen, nicht grade unzweideutig hervorgeht. Auf Valentinellis Seite ist nachher Friederichs getreten, während um so eifriger Heydemann, der sich auch noch auf Friedlaender und mich berufen konnte, für modernen Ursprung sich erklärt hat[14]. Ich habe das Venetianer Exemplar seit dem Jahre 1866 nicht wieder sehen können, aber der Eindruck des modernen Charakters des Werkes, den ich damals erhielt, war ein sehr entschiedener. Seit-

[11]) Nach freundlicher Mittheilung Rob. Schneiders, der für Bauer auf Wurzbachs biograph. Lexikon II, S. 184 verweist, aus dem Apparat des Kais. Münz- und Antikenkabinets in Wien (Varia A—Z, 1. Band, S. 75). Der Abgufs ist auch verzeichnet in der Beschreibung der Liechtensteinschen Gallerie von 1780, S. 262, n. 75.

[12]) *Atti dell' istituto Veneto di scienze, lettere ed arti Vol.* XIII, Ser. III: *Di un bronzo antico del museo Marciano.*

[13]) Berliner Jahrb. f. wiss. Kritik 1827, S. 244.

[14]) Antikensammlungen in Ober- und Mittelitalien 1879, S. 15f. Die Vermuthung, dafs der Venetianische Abgufs erst nach dem Tode Prinz Eugens entstanden sei, ist allem hier Dargelegten gegenüber nicht haltbar.

dem hat auf meine Bitte Robert Schneider noch ein Mal eine Prüfung vorgenommen; v. Duhn und Dümmler begleiteten ihn und, wie Schneider mir mittheilt, überzeugten auch sie sich von dem modernen Ursprunge; es sei ein unciselirter Gufs und schon die Metallmischung, ich füge hinzu die Patina, spräche für neuen Ursprung. Mit frischer Erinnerung an das Berliner Exemplar hat sodann kürzlich Fränkel die Vergleichung in Venedig angestellt und ist zu demselben Endurtheile gekommen: bei völliger Übereinstimmung in der Gröfse und den Formeinzelheiten erschienen diese doch überall abgestumpft und ihre feinen Übergänge verwischt; die Patina sei augenfällig nicht die der Antike, sondern gleiche derjenigen an den Armen der Berliner Figur.

Man soll aus dieser Differenz nicht etwa gar, wie Valentinelli den Ton angeschlagen hat, einen Streit von Museumsbeamten machen, welche für die Objekte ihrer Sammlung besonders parteiisch eingenommen sind. Wenn Jemand Ernstliches dafür ins Feld zu führen wüfste, so würde ich beispielsweise nicht anstehen, selbst für eine Perle der Berliner Sammlung wie den meisterhaften Cäsarkopf (Kat. n. 342) modernen, etwa französischen, Ursprung zuzugeben.

Aber einen sehr beachtenswerthen Nachweis hat Valentinelli aus dem Venetianischen Archive geführt, dafs nämlich im Jahre 1586 mit der Sammlung des Patriarchen von Aquileja, Giovanni Grimani, *una figura de Mercurio molto antiqua, senza braze, de bronzo* als Schenkung an die Republik kam, die später 1736 von Antonmaria Zanetti in seinem handschriftlichen Verzeichnisse der Skulpturen der Marciana als *Statua del giovane ignudo, senza le braccia, di bronzo* aufgeführt werde. Ich möchte nicht mit Heydemann bezweifeln, dafs diese beiden Notizen auf dasselbe Objekt und zwar auf die noch heute vorhandene Bronze ohne Arme sich beziehen, mit einem Vorbehalte allerdings; denn das wird Jeder sehr unwahrscheinlich finden, dafs schon im Jahre 1586 nach Venedig ein moderner Nachgufs einer Figur gekommen sein sollte, deren Original dann im 17. Jahrhundert, ohne dafs von einer früheren Existenz wenigstens bis jetzt irgend welche Spur einer Kunde nachgewiesen wäre, bei Foucquet als aus Italien stammend aufgetaucht wäre.

Hier bietet sich vielmehr eine sehr einfache Erklärung, wenn wir vermuthen, dafs das echte Exemplar im Jahre 1586 mit der Sammlung Grimani nach Venedig kam, von da vielleicht nicht ganz mit rechten Dingen entfernt und, nach häufig befolgter Praxis durch einen neuen Nachgufs ersetzt, an einen Rothschild seiner Zeit, wie Foucquet, verhandelt wurde. Die Tradition bei Mariette sagt wenigstens, dafs der Antinous zu Foucquet durch Le Brun aus Italien kam. Das Original, jetzt in den königlichen Museen zu Berlin, würde dann an drei Stellen, wo es früher einmal stand, ein Nachbild hinterlassen haben, in Venedig in der Bronze, im Liechtensteinschen Palais in dem bronzirten Gipsabgufs und auf der Terrasse in Sanssouci wiederum in einem Bronzenachgusse. Hierbei würde freilich angenommen werden müssen, dafs die in Venedig noch armlose Figur, deshalb durch den armlosen Nachgufs dort ersetzt, ihre Arme erst für Foucquet, wenn nicht für Prinz Eugen, erhalten hätte.

[illegible] des Stabes dann erkannt[2]. Hiermit stimmen [illegible] Köpp [illegible] auf meine Bitte das Fragment von [illegible] darüber. «Das alte Stück, das die [illegible] nur ein Stab (bezw. Lanze) [illegible] ganz gerade; man sieht, daſs der ergänzte [illegible] Die Richtung dieses alten Stückes weist genau auf [illegible] Schulter ist vorn, gerade da wo der Stab sie [illegible] dunkler Fleck; es scheint dort ein kleiner [illegible] Der Köcher trägt keinerlei Spuren eines alten An[illegible] zweifellose Ansatzreste (von der Gröſse eines [illegible] am linken Oberschenkel wenige Centimeter unter dem [illegible] am linken Oberarm auf der rechten Seite ziemlich weit [illegible] die Annahme eines Stabes erklärt sich freilich Helbig, da der [illegible] elliptische Form habe. Köpp bestätigt, daſs [illegible] in der That nicht ganz rund sondern etwas mehr breit als tief sei; [illegible] Dimensionen sei aber verschwindend gering, wenn man in [illegible] daſs der Druck des Ballens die Ausdehnung von vorn nach hinten [illegible] als man sie sich in der That zu denken habe. Helbig [illegible] Hand habe einen Bogen am oberen Ende gehalten und ihn gegen die [illegible] Hingegen scheinen mir die gerade Richtung des Fragments, [illegible] Finger die nicht zupacken, die Ansatzspur an der linken Schulter, [illegible] Streckung des rechten Arms nach oben zu sprechen. Letztere lieſse [illegible] in Einklang bringen mit Helbigs Auffassung des Gesammtmotivs: [illegible] Bewegung des rechten Beines kann ich mir nicht anders erklären als dahin, [illegible] vom einem langen Ritte steif geworden ist und durch die Be[illegible] den normalen Blutumlauf herzustellen sucht»[3]. Sollte das [illegible] Zug für eine Amazone, eine aus solchem Anlaſs sich [illegible] Amazone ein würdiger Vorwurf für eine überlebensgroſse [illegible] wie sich noch zeigen wird, schwerlich weit über [illegible] Jahrhunderts hinab datiren dürfen? Mir scheint der Befund [illegible] die Bildung des Stabrestes und die Ansatzspur an der linken Schulter [illegible] des Bogens in a [illegible] und von dessen ent[illegible] mit Nothwendigkeit auf das Motiv zu führen das die Gemme a [illegible] einen langen Stab der auf dem Boden aufgesetzt, durch die linke Hand

[illegible]

[illegible] Hand den Kopf stützen (auf dem Kopfe [illegible] keine Spur davon); die Amazone [illegible] nach langem Ritte eben vom Pferde [illegible] mit dem Bein [illegible] Torso mit frei [illegible] Hand [illegible] für eine [illegible] Die Darlegung [illegible] Auffassung für [illegible]

gleitet und am oberen Ende fest gepackt wird. Vermuthlich hat auch der Ansatz am linken Oberschenkel in β zur Befestigung des in diesem Exemplar ja aus Marmor hergestellten Stabes gedient; dessen unteres Ende wird mit der Basis verloren gegangen sein. Da in der Trierer Hand, falls sie doch zur Statue gehören sollte, keinerlei Rest sichtbar ist, sie aber nach der Haltung der Finger nicht lose herabgehangen haben kann, würde man hier an einen ehernen Stab zu denken haben. Für die übrigen Exemplare fehlt es an Anhalt zur Entscheidung dieser Frage; nur scheint der Mangel einer Spur auf der Basis bei β auf einen ehernen Stab zu führen.

Auch die Haltung des rechten Armes stimmt mit dieser Annahme überein. Der Arm selbst ist in keiner Copie erhalten, aber die Reste der Schulter in β γ führen auf eine sehr straff emporgestreckte Haltung des Armes, auch hier im Einklang mit der Gemme α. Sicherlich war aber der Unterarm nicht so häfslich im rechten Winkel gebogen, wie dies in der matteischen Statue γ und schlimmer noch in der capitolinischen β der Fall ist. Diese Armhaltung wird vollends unerträglich, wenn der Kopf nicht mehr gesenkt sondern nach Mafsgabe der Petworther Statue fast geradeaus gerichtet war, nur so weit geneigt um bei der überlebensgrofsen Statue einen günstigen Anblick des Gesichtes darzubieten. So bewährt sich denn auch hierin die Gemme als zuverlässig: der Unterarm ist so weit gehoben, um dem Kopf darunter gehörigen Spielraum zu lassen, und so weit nach der linken Seite hinübergebogen, um den Stab an seinem oberen Ende fest anpacken zu können.

Die Amazone hat ihren Chiton auf der linken Schulter gelöst. Der vordere Theil hängt, die Brust entblöfsend, zwischen Hüfte und Köcher herab; da aber die Öffnung für den Arm, wie auf der rechten Seite ersichtlich ist, nur verhältnismäfsig eng war, so fällt der hintere Theil des Chitons nicht blofs im Rücken herab, sondern bedeckt noch zum Theil den Köcher, wie die Tafel 1 und die Skizze auf S. 36 anschaulich machen. Dieser Lockerung des oberen Chitontheils auf der linken Seite entspricht das Aufnehmen des unteren Theiles vom linken Schenkel, indem das Gewand hier ein wenig unter den Gürtel geschoben ist. Von der Bedeutung dieser Anordnung des Gewandes wird unten (S. 44) die Rede sein.

WÜRDIGUNG DER DREI TYPEN.

Die von Klügmann in seinen beiden Aufsätzen, im rheinischen Museum und in den Annalen, gegebene Charakteristik der drei Typen ist so treffend, dafs nur Weniges hinzuzufügen bleibt, zum Theil auf Grund der soeben gewonnenen Ergebnisse.

Jeder kunstsinnige Beschauer wird dem ersten Typus den Vorrang zugestehen müssen, wo es sich darum handelt das kräftige Mannweib zu schildern, als welches die Amazone in der griechischen Sage erscheint. Die robusten Formen und Verhältnisse dieses Körpers entfernen jeden Gedanken an ein gewöhnliches Weib. Die durch die Wunde veranlafste Mattigkeit, in einfachster Weise durch das herkömmliche Motiv der auf dem zurückgelegten Haupte ruhenden Hand veranschaulicht, erscheint nur als eine accessorische, durch den Contrast wirkende

sind beide nackt. Aufserdem hat nur noch *B* seine Füfse bewahrt. Der rechte Fufs ist mit einem Spornhalter versehen, den Helbig als sicher antik bezeichnet. «Über den linken», fügt er hinzu, «läfst sich kaum ein sicheres Urtheil fällen. Das Stück Marmor, auf dem er sich befindet, ist eingesetzt, aber derartig überschmiert, dafs sich der Charakter der Ausführung, vollends bei dem dürftigen Licht des Raumes in dem sich die Statue befindet, der Betrachtung entzieht. Immerhin möchte ich, soweit unter so ungünstigen Umständen ein Urtheil möglich ist, das Einsatzstück und somit auch den linken Spornhalter für antik halten«[20]. Dieses Urtheil scheint durch *C* bestätigt zu werden, wo unter dem Knöchel des abgebrochenen linken Fufses sich eine Erhöhung erhalten hat, die richtig als Spornhalter ergänzt worden ist; der rechte Fufs ist über dem Knöchel gebrochen. Es scheint demnach, dafs für die Marmorexemplare dieses Typus der doppelte Spornhalter als zugehörig gelten mufs, zweifelhaft bleibt es dagegen ob das Fehlen derselben in der Bronzestatuette *G* wiederum nur auf Rechnung der verkleinerten Copie kommt oder auf die Originalstatue zurückzuführen ist. So viel steht ja fest, dafs die Amazonen in der Kunst des fünften Jahrhunderts gern zu Pferde erscheinen und dafs unser Typus auf jedes andere eine Amazone bezeichnende Attribut verzichtet. Aber nichts deutet in dem sonstigen Motiv unserer Figur gerade auf eine berittene Amazone hin, und die Attribute entbehrt man leicht: wer sollte denn die Heldenjungfrau sonst sein? Ich möchte daher die Spornhalter lieber für eine vom Typus III entlehnte Zuthat halten.

Die erhaltenen Exemplare dieses Typus sind im Material — in den Hauptexemplaren wenigstens ist es schöner griechischer Marmor — und in der Ausführung denen des capitolinischen Typus weit überlegen. Dem entsprechend ist auch der Bronzecharakter des Originals (vgl. S. 25) viel treuer bewahrt, namentlich in *B D*. Schon aus diesem Grunde wäre es hocherwünscht, wenn die sciarrasche Statue *B* aus ihrer menschenscheuen Verborgenheit einmal hervorgezogen und durch Abgüsse verbreitet würde, denn die in den echten Theilen kaum minder vortreffliche vaticanische Statue *D* ist leider zu stark ergänzt und überdies von Überarbeitung nicht frei geblieben. Andererseits hat das zugänglichste Exemplar in Berlin *C* unter den Händen des Marmorarbeiters zu viel von seinem Erzcharakter eingebüfst, und das Gleiche gilt in vielleicht noch höherem Grade von der lansdowneschen Statue *A*, so vortrefflich diese auch in ihrer Art ist.

Der matteische Typus. — Dieser Typus, der lange Zeit bei allen Freunden antiker Kunst so sehr im Vordergrund des Interesses stand, dafs man bei der Erwähnung von Amazonenstatuen immer zuerst an ihn dachte, neuerlich aber eine sehr abweichende Beurtheilung zu erfahren pflegt, ist am vollständigsten durch zwei römische Statuen (β γ) von schönem griechischen Marmor und von sehr eleganter (so besonders γ), obschon etwas trockener Arbeit vertreten,

[20]) Der doppelte Spornhalter dieser Statue hat vermuthlich den Anlafs zu der gleichen Ausstattung der Amazone *D* in ihrer älteren, durch dal Pozzos Zeichnung bezeugten Ergänzung gegeben.

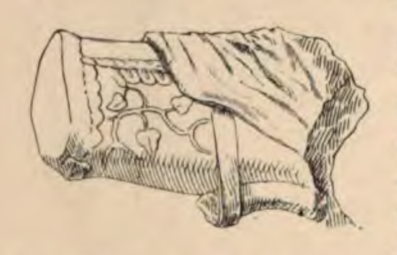
beide durch den gesenkten Kopf des zweiten Typus ergänzt. In jeder Beziehung überlegen, weit lebendiger und fliefsender, ohne alle Kleinlichkeit und Trockenheit in der Durchführung des Gewandes und von grofsartiger Naturwahrheit in der Behandlung des Nackten, ist der Trierer Torso ζ, von prächtigem grobkörnigem Marmor, der überdies durch Erhaltung eines Stückes vom Bogen unter dem Köcher für die Reconstruction der ursprünglichen Composition von besonderer Wichtigkeit ist. Die Petworther Statue δ steht hinsichtlich der Arbeit hinter diesen Exemplaren weit zurück, ist aber um des erhaltenen Kopfes willen werthvoll. Der Turiner Torso ε ist besonders durch sein Material interessant; der dunkelgrüne Basalt scheint gewählt zu sein um Bronze zu ersetzen. In der That gewinnt die schlanke, gestreckte Gestalt erst wenn man sie von der Marmorstütze löst, völlig ihren eigentlichen Charakter. Pelta und Axt am Stamm (β γ, in δ modern) und der Helm neben dem linken Fufs (γ, in β δ modern) sind hier um so weniger angebracht, als Bogen und Köcher die sichere Bewaffnung dieser Amazone ausmachen; wie erwünschte Zuthaten sie aber für Marmorcopisten waren, zeigt die Verwendung der ersteren Waffen seitens der Ergänzer der den anderen Typen angehörigen Statuen *B D c*. Desto bemerkenswerther ist das Fehlen aller dieser Ausschmückungen in der natterschen Gemme α, die nur die Figur selbst wiedergibt; wäre sie, wie man früher annahm, das Werk Natters selbst oder eines andern modernen Steinschneiders, nach der matteischen Amazone gearbeitet, so würden nach der Analogie zahlloser anderer Gemmen jene Zuthaten sicherlich mitcopirt worden sein. Statt dessen hat noch jeder neue Fund die Echtheit jenes Steines und dessen treue Wiedergabe des Bronzeoriginals von neuem erhärtet. Der Trierer Torso bestätigte, gegenüber der üblichen Ergänzung von β γ δ, die Befestigung des Bogens unter dem Köcher; die Petworther Statue δ erweist, gegenüber den gesenkten Köpfen in β γ, die gerade Haltung des Kopfes als richtig, desgleichen die Haartracht und die Haarbinde; für die lange Stange hat schon Klügmann auf die unten näher zu besprechenden Überreste in β hingewiesen. Alle diese Dinge waren für einen modernen Steinschneider schlechterdings unerrathbar; es entspricht daher einer gesunden Methode, den Stein als durchweg zuverlässig anzuerkennen und bei Ermittelung des ursprünglichen Motivs von dessen bewährter Auctorität nur im dringendsten Nothfall abzuweichen.



Der Stand der Statue ist im Einklang mit der Gemme α durch die beiden römischen Exemplare β γ gesichert, indem in γ beide Füfse, in β der linke erhalten ist. Dadurch steht die leichte Erhebung des linken Fufses und das eigenthümliche

Anziehen des Beines als ein charakteristischer Zug des Originals fest. In β γ ist überdies am linken Fufs ein Spornriemen befestigt, der auf α fehlt. Letzteres kann sehr wohl nur eine Folge der Kleinheit des Steines sein, doch ist von vornherein auch die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, dafs der Spornriemen ein Zusatz der Marmorcopien sei. Es wird sich darum handeln, ob er für das Motiv der Statue von Bedeutung ist.

Alle Exemplare, mit Ausnahme des übel zur Artemis ergänzten Turiner Torso ε, zeigen den grofsen Köcher oder Gorytos nach Barbaren- und Amazonenweise an der linken Hüfte; dass er aber auch in ε ursprünglich nicht fehlte, beweist das von der rechten Schulter gegen die linke Hüfte herablaufende, unter dem umgeschlagenen Rande des Chitons verschwindende Köcherband, das auch in β γ δ ζ sichtbar wird, in ζ mit Buckeln verziert. Der Köcher selbst pflegt mehr oder weniger verziert zu sein, am reichsten in β ζ, in letzterem mit Epheuranken aufser den einfacheren Ornamentstreifen. Ganz seltsam ist aber in β γ eine schmale viereckige Leiste unterhalb des mittleren Drittels des Köchers, an beiden Enden mittelst eines Bandes oder Riemens um den Köcher festgebunden. Einen Zweck dieser nie in ganz gleicher Weise vorkommenden Vorrichtung anzugeben ist bisher nicht gelungen und dürfte auch schwerlich gelingen. Dagegen bietet ein Blick auf den trefflichen Trierer Torso ζ ein klares Bild: der gekrümmte Bogen ist mit zwei Riemen, von denen der eine nur noch wenig sichtbar ist, unter den Köcher gebunden; der Ansatz für den vorderen Theil des Bogens ist unter der Vorderseite des Köchers erhalten. Diese Anordnung kehrt auf der Gemme α wieder, nur dafs der Gemmenschneider oder der Kupferstecher das Motiv entweder nicht ganz verstanden oder die Kreuzung des Bogens mit dem Stabe nicht ganz richtig zum Ausdruck gebracht hat. Dieselben beiden Bänder zur Befestigung des Bogens finden sich auch auf Vasen des fünften Jahrhunderts nicht selten angegeben[21]. Friederichs hat daher gewifs mit Recht angenommen, dafs jene angebundene Leiste in β γ nur das Überbleibsel eines Bogens ist. Die Geradheit des Stabes spricht nicht dagegen, denn eine Vergleichung des Trierer Torso mit β oder γ zeigt, dass aus dem in ζ erhaltenen Reste sich unschwer eine vierkantige gerade Leiste herausschneiden läfst und an den beiden



[21]) Z. B. Gerhard AVB. 222 (Wiener Vorlegebl. D, 3). 229 (Winter jüng. att. Vasen S. 35 Fig. 14). *Mon. ined. d. Inst.* I, 46. 55. Auf Vasen des Brygos (*M. I. d. I.* IX, 47. Wiener Vorlegebl. VIII, 6) und des Duris (Wiener Vorl. VI, 5) sind die beiden Bänder locker dargestellt, da der Bogen herausgenommen ist. Auf der Amazonenschale des Duris (*Mem. d. Inst.* II, 11. Wiener Vorl. VII, 4) sind die beiden Bänder nur dünn, und längs dem ganzen Köcher läuft ein der Leiste wenigstens ähnlicher Streifen, wie andererseits auf der Sosiasschale (Gerhard Trinksch. 6. Müller-Wieseler Denkm. I, 45, 210) ein ähnlicher Streifen unter der Mitte des Köchers auftritt, aber ohne Bänder. — In den Vasen mit schwarzen Figuren ist der Bogen häufig an den Köcher gebunden, aber die Bänder sind nicht dargestellt; ebenso öfter auf rothfigurigen Vasen, z. B. *M. I. d. I.* VIII, 44. In späterer Zeit scheint diese Art den Bogen am Köcher zu befestigen ganz abgekommen zu sein; die Barbaren stecken ihn in den Gorytos.

Enden, wo der Bogen sich weiter vom Köcher entfernt, Stoff genug übrig bleibt um jenen Vorsprung oder Knoten zu bilden, der dort in β γ sichtbar wird. Freilich bezeugt Köpp nach erneuter Untersuchung der römischen Exemplare, dafs in der allein antiken oberen Hälfte des Köchers in γ nichts vom Bogen sichtbar sei und dafs der Köcher in β unten keine Spur von Überarbeitung aufweise; die auf der inneren und der unteren Seite glatte Leiste sei hier auf ihrer äufseren Seite mit dem gleichen Wellenlinienornament versehen wie die Querbänder, und dies Ornament sei an beiden Stellen zweifellos antik, wie auch eine kleine Verletzung beweise. Wenn dies sich so verhält, so scheint es fast als hätte dem Verfertiger dieser Copien ein beschädigtes Exemplar zum Muster gedient; doch mag bei der Singularität der Vorrichtung immerhin die Frage gestattet sein, ob nicht eine moderne Überarbeitung des Köchers in einem solchen Umfange stattgefunden hat, dafs sie nunmehr als ursprünglich durchgeführte Ornamentation erscheint. An der Petworther Statue δ ist die ganze Unterfläche des Köchers vollständig abgeraspelt. Auf alle Fälle genügen die Gemme und der treffliche Trierer Torso um das ursprüngliche Motiv festzustellen, mag dies nun in den Copien überall beibehalten oder aus Misverständnis der Copisten gelegentlich abgeändert worden sein.



Mit dieser Frage hängt aufs engste diejenige nach dem linken Arm und dessen Thätigkeit zusammen. Der Arm ist lediglich in β erhalten, wesentlich übereinstimmend mit α. Danach ist der Arm von der stark gesenkten Schulter ab in leiser Biegung gestreckt. In β δ ist noch die marmorne Stütze erhalten, die zur Befestigung der Hand diente[22], in β sogar noch die letztere: Daumen, Zeige- und Mittelfinger sind ausgestreckt, die beiden letzten Finger etwas eingeschlagen. Genau die gleiche Haltung der Finger kehrt in der Hand in Trier wieder, die freilich Hettner für nicht zugehörig hält (s. o. S. 21). Die Haltung der Finger ist ganz geeignet einen längeren in der Hand ruhenden Stab in seiner Richtung zu bewahren, schliefst dagegen die Annahme aus, dafs die Hand einen Gegenstand an seinem Ende fest gepackt habe. Von dem fraglichen Gegenstande ist in β noch ein antikes, mit der Stütze zusammenhängendes Stück erhalten, das etwa vom Handgelenk bis zum Ansatz der Finger reicht. Der Ergänzer hat dieses Stück durch eine kleine Verlängerung nach unten und ein langes Stück nach oben zu einem Bogen gemacht, entsprechend der Ergänzung im matteischen Exemplar γ. Auch Klügmann hatte den Rest anfangs für das Stück eines Bogens gehalten, hat diese Annahme aber später

[22]) Von Rohden schreibt über β: «Alt ist auch die derbe viereckige Stütze, die Hand und Körper verbindet, doch zeigt auch sie mehrere Brüche; vielleicht ist ein kleines Stück in der Mitte zwischengesetzt». Auf der Photographie ist die Stütze, die in den Abbildungen fehlt, deutlich erkennbar; nur durch ein Versehen gibt unsere Skizze sie in punktirten Linien.

sind beide nackt. Aufserdem hat nur noch *B* seine Füfse bewahrt. Der rechte Fufs ist mit einem Spornhalter versehen, den Helbig als sicher antik bezeichnet. «Über den linken», fügt er hinzu, «läfst sich kaum ein sicheres Urtheil fällen. Das Stück Marmor, auf dem er sich befindet, ist eingesetzt, aber derartig überschmiert, dafs sich der Charakter der Ausführung, vollends bei dem dürftigen Licht des Raumes in dem sich die Statue befindet, der Betrachtung entzieht. Immerhin möchte ich, soweit unter so ungünstigen Umständen ein Urtheil möglich ist, das Einsatzstück und somit auch den linken Spornhalter für antik halten«[20]. Dieses Urtheil scheint durch *C* bestätigt zu werden, wo unter dem Knöchel des abgebrochenen linken Fufses sich eine Erhöhung erhalten hat, die richtig als Spornhalter ergänzt worden ist; der rechte Fufs ist über dem Knöchel gebrochen. Es scheint demnach, dafs für die Marmorexemplare dieses Typus der doppelte Spornhalter als zugehörig gelten mufs, zweifelhaft bleibt es dagegen ob das Fehlen derselben in der Bronzestatuette *G* wiederum nur auf Rechnung der verkleinerten Copie kommt oder auf die Originalstatue zurückzuführen ist. So viel steht ja fest, dafs die Amazonen in der Kunst des fünften Jahrhunderts gern zu Pferde erscheinen und dafs unser Typus auf jedes andere eine Amazone bezeichnende Attribut verzichtet. Aber nichts deutet in dem sonstigen Motiv unserer Figur gerade auf eine berittene Amazone hin, und die Attribute entbehrt man leicht: wer sollte denn die Heldenjungfrau sonst sein? Ich möchte daher die Spornhalter lieber für eine vom Typus III entlehnte Zuthat halten.

Die erhaltenen Exemplare dieses Typus sind im Material — in den Hauptexemplaren wenigstens ist es schöner griechischer Marmor — und in der Ausführung denen des capitolinischen Typus weit überlegen. Dem entsprechend ist auch der Bronzecharakter des Originals (vgl. S. 25) viel treuer bewahrt, namentlich in *B D*. Schon aus diesem Grunde wäre es hocherwünscht, wenn die sciarrasche Statue *B* aus ihrer menschenscheuen Verborgenheit einmal hervorgezogen und durch Abgüsse verbreitet würde, denn die in den echten Theilen kaum minder vortreffliche vaticanische Statue *D* ist leider zu stark ergänzt und überdies von Überarbeitung nicht frei geblieben. Andererseits hat das zugänglichste Exemplar in Berlin *C* unter den Händen des Marmorarbeiters zu viel von seinem Erzcharakter eingebüfst, und das Gleiche gilt in vielleicht noch höherem Grade von der lansdowneschen Statue *A*, so vortrefflich diese auch in ihrer Art ist.

Der matteische Typus. — Dieser Typus, der lange Zeit bei allen Freunden antiker Kunst so sehr im Vordergrund des Interesses stand, dafs man bei der Erwähnung von Amazonenstatuen immer zuerst an ihn dachte, neuerlich aber eine sehr abweichende Beurtheilung zu erfahren pflegt, ist am vollständigsten durch zwei römische Statuen (β γ) von schönem griechischen Marmor und von sehr eleganter (so besonders γ), obschon etwas trockener Arbeit vertreten,

[20]) Der doppelte Spornhalter dieser Statue hat vermuthlich den Anlafs zu der gleichen Ausstattung der Amazone *D* in ihrer älteren, durch dal Pozzos Zeichnung bezeugten Ergänzung gegeben.

beide durch den gesenkten Kopf des zweiten Typus ergänzt. In jeder Beziehung überlegen, weit lebendiger und fliefsender, ohne alle Kleinlichkeit und Trockenheit in der Durchführung des Gewandes und von grofsartiger Naturwahrheit in der Behandlung des Nackten, ist der Trierer Torso ζ, von prächtigem grobkörnigem Marmor, der überdies durch Erhaltung eines Stückes vom Bogen unter dem Köcher für die Reconstruction der ursprünglichen Composition von besonderer Wichtigkeit ist. Die Petworther Statue δ steht hinsichtlich der Arbeit hinter diesen Exemplaren weit zurück, ist aber um des erhaltenen Kopfes willen werthvoll. Der Turiner Torso ε ist besonders durch sein Material interessant; der dunkelgrüne Basalt scheint gewählt zu sein um Bronze zu ersetzen. In der That gewinnt die schlanke, gestreckte Gestalt erst wenn man sie von der Marmorstütze löst, völlig ihren eigentlichen Charakter. Pelta und Axt am Stamm (β γ, in δ modern) und der Helm neben dem linken Fufs (γ, in β δ modern) sind hier um so weniger angebracht, als Bogen und Köcher die sichere Bewaffnung dieser Amazone ausmachen; wie erwünschte Zuthaten sie aber für Marmorcopisten waren, zeigt die Verwendung der ersteren Waffen seitens der Ergänzer der den anderen Typen angehörigen Statuen *B D c*. Desto bemerkenswerther ist das Fehlen aller dieser Ausschmückungen in der natterschen Gemme α, die nur die Figur selbst wiedergibt; wäre sie, wie man früher annahm, das Werk Natters selbst oder eines andern modernen Steinschneiders, nach der matteischen Amazone gearbeitet, so würden nach der Analogie zahlloser anderer Gemmen jene Zuthaten sicherlich mitcopirt worden sein. Statt dessen hat noch jeder neue Fund die Echtheit jenes Steines und dessen treue Wiedergabe des Bronzeoriginals von neuem erhärtet. Der Trierer Torso bestätigte, gegenüber der üblichen Ergänzung von β γ δ, die Befestigung des Bogens unter dem Köcher; die Petworther Statue δ erweist, gegenüber den gesenkten Köpfen in β γ, die gerade Haltung des Kopfes als richtig, desgleichen die Haartracht und die Haarbinde; für die lange Stange hat schon Klügmann auf die unten näher zu besprechenden Überreste in β hingewiesen. Alle diese Dinge waren für einen modernen Steinschneider schlechterdings unerrathbar; es entspricht daher einer gesunden Methode, den Stein als durchweg zuverlässig anzuerkennen und bei Ermittelung des ursprünglichen Motivs von dessen bewährter Auctorität nur im dringendsten Nothfall abzuweichen.



Der Stand der Statue ist im Einklang mit der Gemme α durch die beiden römischen Exemplare β γ gesichert, indem in γ beide Füfse, in β der linke erhalten ist. Dadurch steht die leichte Erhebung des linken Fufses und das eigenthümliche

Zuthat; der urwüchsige Ausdruck des Schmerzes in dem vollen breiten Gesichte und in dem anscheinend geöffneten Munde verräth noch deutlich den Kampf, der der Verwundung vorhergegangen ist und die Heldin gezwungen hat sich auf den Pfeiler zu stützen. Es ist dem Künstler gelungen hierfür den einfachsten, treffendsten Ausdruck zu finden. Und nur auf das künstlerische Motiv kam es ihm an, denn er hat völlig darauf verzichtet durch äufsere Attribute die Amazone zu bezeichnen und auf deren Stellung im Mythos hinzuweisen; höchstens machen vielleicht die Spornhalter eine Ausnahme, aber auch diese würden nur die Reiterin bezeichnen, jedoch zur Charakterisirung gerade dieser Amazone und ihrer Situation nichts beitragen. Über der formalen Vollendung hat der Künstler aber Anderes übersehen. Am schwersten wiegt der oft hervorgehobene Fehler, dafs durch das Emporheben des rechten Armes die an derselben Seite befindliche Wunde gezerrt und dadurch die Pein vermehrt wird. Den versuchten Ausweg, die Wunde der ursprünglichen Composition abzusprechen, haben wir bereits als unrichtig erkannt. Nicht einmal das nahe liegende Auskunftsmittel sehen wir benutzt, der Wunde eine senkrechte Richtung zu geben, wo dann das Heben des Armes eine Schliefsung der Wunde herbeiführen würde. Der Künstler, der das Motiv schmerzvoller Ermüdung so mächtig zum Ausdruck zu bringen vermochte, hat sich begnügt den Grund dieser Ermüdung, die Wunde, nur überhaupt anzudeuten, unbekümmert darum, dafs die von ihm dafür gewählte Stelle im Widerspruch mit seiner Composition steht. Dieselbe Gleichgiltigkeit gegen innere Motivirung zeigt sich in der Anordnung des Gewandes. Es wäre viel natürlicher gewesen den Chiton auf der rechten Schulter zu lösen und so die verwundete Seite vom Gewand frei zu machen. Statt dessen ist die linke Schulter und Brust entblöfst, offenbar aus dem formalen Grunde den umgeschlagenen Gewandrand gegen die entlastete, gesenkte Hüfte herabhängen zu lassen; auch die durch das Aufstützen leise gehobene Schulter kommt so zu schönerer Geltung und die freie Brust erhöht den Eindruck des breiten Körpers. Weiter ist der untere Theil des Chiton mit dem Standmotiv der Figur nicht in Einklang gesetzt. Die regelmäfsige Symmetrie des Faltenwurfes, Steilfalten in der Mitte, beiderseits gleichmäfsig geschwungene Falten nach Art eines Vorhanges und an den Hüften wiederum senkrechte Partien, ist einfach von einer ruhig stehenden Gestalt auf diese bewegtere Stellung übertragen. Infolge dessen liegen die Mittelfalten etwas schräge, statt dafs sie senkrecht fallen müfsten, und das Standbein findet keinen Ausdruck in der Gewandung.

Irre ich mich nicht, so sind diese Mängel consequenter Motivirung neben hoher formaler Vollendung und einem Grundmotiv von grofser Einfachheit und mächtiger Gesammtwirkung, weitere Gründe unseren Typus auf Polyklet zurückzuführen, dem er zuerst von Klügmann zugeschrieben ward. Die anderen, am ausführlichsten wiederum von demselben entwickelten Gründe sind zuletzt von Wolters knapp zusammengefafst worden, vor allem die unverkennbare geschwisterliche Verwandtschaft mit dem polykletischen Doryphoros in Körperbau und Kopftypus, dazu die Verwendung eines Hermenkopfes unserer Amazone als eines Gegenstücks zu einer Doryphorosherme. Auch der Doryphoros beschränkt sich darauf ein einfaches

künstlerisches Motiv in seiner abstractesten Form darzustellen; beim nahe verwandten Diadumenos, der sich im Schreiten seine Siegerbinde anlegt, begegnet uns eine ähnliche Nichtachtung inneren Zusammenhangs gegenüber äufseren Vorzügen, wie in unserer Amazone. Ja man möchte fast versucht sein in dem zurückgestellten linken Fufs der letzteren noch einen Anklang an das durch die genannten Statuen und ihre Genossen uns so anschaulich gemachte Lieblingsmotiv Polyklets zu finden, *uno crure ut insistant signa*. Auch die geringe Ausladung der rechten Hüfte im Verhältnis zur Biegung des Körpers findet ihre Analogien in den andern polykletischen Statuen. Endlich mag auch die kunstvolle Sorgfalt, mit der auch Nebendinge wie die Schnalle des Gürtels behandelt sind, für Polyklet charakteristisch sein. Alles in Allem, besitzen wir in seiner Amazone ein Werk, das neben den Grenzen seiner Befähigung auch die Höhe seines Könnens uns glänzend vor Augen stellt, vielleicht in noch höherem Grade als der lediglich formal bewunderungswürdige, geistig aber unbedeutende Speerträger. Wir begreifen vollkommen das Urtheil des Alterthums, das der Statue Polyklets den Preis unter den Amazonenstatuen zuerkannte, ein Urtheil, dessen Giltigkeit auch noch für die spätere Zeit des Alterthums durch die grofse Anzahl vorzüglicher Nachbildungen bezeugt wird.

Diese Anerkennung darf uns aber nicht blind machen gegen die eigenthümlichen, gewissermafsen entgegengesetzten Vorzüge des zweiten Typus. Freilich hat die Amazone etwas von ihrer quadraten Mächtigkeit verloren; neben dem gewaltigen Knochenbau und den harten straffen Muskeln ist auch das blühende Fleisch zu seinem Rechte gekommen; es ist nicht mehr blofs die kriegsgewohnte Männin, die ἀντιάνειρα, sondern ihr ist so viel Weibliches beigemischt wie eine Amazone vertragen kann, etwa wie die dorische Architektur unter attischen Händen so viel ionischen Zusatz erfahren hat, dafs sie an Feinheit gewann was sie an Mächtigkeit einbüfste. Dies steht in enger Verbindung mit zwei Hauptvorzügen dieser Statue, dem ergreifenden Ausdruck nicht blofs physischen Schmerzes, sondern zugleich gemüthlichen Leidens, und, wie schon Klügmann richtig betont hat, der consequenten Durchbildung des einen Grundmotivs der Verwundung. Der Wunde gilt die Entlastung des rechten Beins und das Aufstützen auf die Lanze mit der rechten Hand; die Wunde veranlafst die Handlung der linken Hand und die Entblöfsung der ganzen rechten Seite des Oberkörpers; die Wunde bewirkt die Neigung des Hauptes und gibt dem Blick seine Richtung, sie rechtfertigt den Ausdruck der Trauer in dem seelenvollen Gesicht; die Wunde ist auch äufserlich dem Centrum der Darstellung möglichst genähert, indem sie durch die starke Ausbiegung der linken Hüfte, und andererseits infolge der Erweiterung der Composition durch die Lanze, der Mittellinie des Ganzen näher rückt. Alle Anstände des vorigen Typus sind hier vermieden. Der gehobene Arm ist gut motivirt, die Wunden sind mehr nach vorn, diejenige an der Brust an eine minder gefährliche Stelle verlegt, die verwundete Körperseite ist entblöfst, die unverwundete trägt den Körper, und um das Standbein fallen die Falten des Chitons steil herab im Gegensatz zum loseren Schwung um das entlastete Bein. Der Zusammenschlufs der Gestalt in allen ihren

Theilen ist vortrefflich gelungen; auch der Mantel hinter dem Rücken, der am Halse und neben beiden Hüften erscheint, dient dem gleichen Zweck, und Alles gipfelt in dem herrlichen Schmerzensausdruck des gesenkten Hauptes. In dem polykletischen Typus konnte die Verwundung lange übersehen oder nicht gehörig beachtet bleiben: hier geht Alles in dem einen Motiv auf.

Kein Wunder, dafs man schon früh geneigt war, in dieser Gestalt die von Plinius *34, 76* bezeugte *Amazonem volneratam* des Kresilas zu erkennen, ohne freilich zu bedenken, wie lückenhaft unsere Überlieferung und wie zufällig meistens die Erhaltung oder der Mangel derartiger Einzelzeugnisse in den spärlichen Trümmern antiker Kunstlitteratur ist. Neuerdings hat denn auch Klügmanns Zurückführung unseres Typus auf Phidias viel Anklang gefunden, dessen Amazone sich nach Lucians Zeugnis ebenfalls auf eine kurze Lanze stützte (ἐπερειδομένη τῷ δορατίῳ *imag.* 4) und aufserdem um der Fügung des Mundes und um des Nackens willen (στόματος ἁρμογὴν καὶ τὸν αὐχένα ebenda 6) bewundert ward. Über die Schönheit des Nackens im Einzelnen zu urtheilen erlaubt die mäfsige Ausführung der erhaltenen Copien kaum, wir müssen uns begnügen die ganze Neigung des Halses als höchst anmuthig anzuerkennen und mit Kekulé darauf hinzuweisen, dafs der Nacken trotz des Mantels völlig sichtbar ist. Ebenso ist die Bildung des Mundes, namentlich mit dem der polykletischen Amazone verglichen, von grofser Feinheit; das Zurücktreten der Unterlippe, die gröfsere Zartheit der Lippen, der feinere Schwung der Mundwinkel sind ebenso viele Vorzüge, die vollends bei der richtigen Haltung des Kopfes sprechend hervortreten. Nur scheint mir der Ausdruck stillen Leidens im Munde so klar ausgesprochen, dafs die Verwendung eben dieses Mundes für das von Lucian entworfene weibliche Idealbild, dem ein solcher Zug nicht zukommt, Schwierigkeit bereitet. Weiter macht Kekulé, und ihm folgend Wolters, gegen die Zurückführung auf Phidias die offenbare Abhängigkeit der gesammten Composition und namentlich des Kopftypus von der polykletischen Amazone geltend. Ich gestehe dafs ich dies Urtheil, so weit es sich auf die Gesammtcomposition bezieht, allenfalls verstehe, wenn man die polykletische Amazone als ursprünglich fest auf den Füfsen stehend, nicht auf den Pfeiler gestützt annimmt; gegenüber dem was wir, wie ich meine mit streng methodischer Kritik, für dieselbe ermittelt haben, finde ich jene Annahme nicht mehr gerechtfertigt, ja kaum verständlich, da eben Alles verschieden ist, im Hauptmotiv, im Charakter der Figur, in jeglichem Einzelmotiv. Nur die von Wolters besonders betonte Ähnlichkeit in den Hauptformen des Kopfes bleibt bestehen, aber auch nur in den Formen, während der Geist der die Züge belebt wiederum ganz verschieden ist. Und zwar scheint er mir in dem zweiten Typus specifisch attisch zu sein, ebenso attisch wie die consequente Entwickelung der ganzen Composition aus einem innerlichen Grundmotiv; wie denn auch Kekulé geneigt ist die Erfindung dieser Figur der attischen Schule zuzuschreiben. Besteht überhaupt ein directes Abhängigkeitsverhältnis zwischen den beiden Typen, so scheint es mir nur so denkbar zu sein, dafs der Erfinder des zweiten eine Kritik des ersten ausüben und zeigen wollte, wie eine verwundete Amazone aus einem Gusse gebildet sein müsse.

Ich halte diese Auffassung nicht gerade für nothwendig, nimmt man sie aber an, so gestehe ich nicht abzusehen, warum nicht Phidias eine solche Kritik an seinem grofsen Nebenbuhler hätte üben können; so gut wie in der attischen Schule der Diadumenos des argivischen Meisters dem nicht durchweg geglückten Versuch einer Correctur unterzogen worden ist. Leider erlauben die erhaltenen gerade besonders mangelhaften Copien des zweiten Typus kein Urtheil, wieweit die stilistischen Eigenthümlichkeiten der phidiasischen Kunst sich in jener Statue wiederfinden, und andererseits wissen wir zu wenig über das Verhältnis in dem der Kydoniate Kresilas, dessen bezeugte Thätigkeit in Argolis zur Erklärung der Ähnlichkeit mit dem polykletischen Kopfe geltend gemacht werden könnte, zur attischen Kunst stand. Es wäre ja wohl möglich, dafs die charakteristischen Eigenthümlichkeiten des Atticismus, wie sie im zweiten Typus hervortreten, auch für Kresilas pafsten. Immerhin wird, wenn wir für unsere Statue die Wahl zwischen Phidias und Kresilas stellen, die offenbare Beliebtheit dieser Figur in römischer Zeit eher für den berühmteren Meister in die Wagschale fallen als für den minder bekannten Künstler, dessen Doryphoros über dem des Polyklet in Vergessenheit gerathen ist, und der am ehesten durch sein Periklesbildnis bei der Nachwelt fortlebte[25].

Für noch weniger begründet halte ich Kekulés Meinung, dafs auch der dritte Typus von der polykletischen Statue abzuleiten sei. Rein äufserlich betrachtet läfst sich ja Manches dafür anführen: das rechte Standbein und das gebogene linke Bein, der stark gehobene rechte Arm, die Entblöfsung der linken Brust und der schräge Zug des gelösten Chitonrandes sind beiden Typen gemeinsam, und so wurden sie denn ja auch bis auf Jahns Unterscheidung immer zusammengeworfen. Die Ähnlichkeit ist aber doch nur dann mehr als äufserlich, wenn man einerseits der polykletischen Statue ihren Pfeiler entzieht und andererseits unsere Amazone für eine Ermattete hält. Dies ist allerdings meistens der Fall, nicht blofs bei älteren Gelehrten, die den Bogen in den Händen für sicher bezeugt hielten, sondern auch beispielsweise bei Friederichs, der die nattersche Gemme α mit dem Stabe seiner Auffassung zu Grunde legte, aber allerdings an der Zugehörigkeit der gesenkten trauernden Köpfe in βγ festhielt; so entstand ihm der Eindruck einer Ermatteten und dem schien ihm die Stellung, die einer Stütze bedürfe, zu entsprechen. Noch einen Schritt weiter ist Wolters gegangen, indem er den Grund der Ermattung in einer Wunde am linken Bein vermuthet[26]. Von einer solchen wird freilich nirgend eine Spur sichtbar, ja es erscheint fraglich ob eine Verwundung blofs am Bein,

[25]) Ähnlich urtheilt Overbeck Plastik I², 395 f., der gegen Kresilas auch noch geltend macht, dafs nach der Vermuthung Oertels (Leipz. Stud. II, 26) bei Plinius *34*, 74 die Worte *Cresilas volneratum deficientem, in quo possit intellegi quantum restet animae* von dem Schriftsteller misverständlich auf einen Verwundeten statt auf die Amazone bezogen worden seien, diese Charakteristik passe aber nicht auf den capitolinischen Typus. Ich kann der Vermuthung Oertels keine Beweiskraft zugestehen; können Plinius Worte in der That nicht auf Dieitrephes oder sonst eine Porträtstatue bezogen werden, warum denn nicht auf einen verwundeten Heros, wie der *claudicans* auf Philoktetes u. s. w.?

[26]) Friederichs-Wolters S. 237. Ihm stimmt Heydemann zu in der Wochenschr. für klass. Philol. 1885, II, 1514.

wenn sie nicht wie bei Adonis und Ankäos durch den Mythos gegeben ist, für ein glückliches Motiv gelten kann. Aber auch davon abgesehen hat Kekulé[27] sicherlich Recht, wenn er es unglaublich findet, dafs die Amazone «sich in dieser Haltung, zugleich tableaumäfsig und unbequem, auf einem Speer ruhend aufstütze». Eine so gesuchte Stellung für eine Ermattete oder gar Verwundete ist schlechterdings undenkbar. Da war Göttlings Auffassung, dafs die besiegte Amazone im Begriff sei den Bogen abzunehmen (eine Auffassung deren Unhaltbarkeit Friederichs gut dargethan hat) immerhin noch besser berechtigt, insofern sie wenigstens den bewegten Charakter der Statue anerkannte und die Senkung der linken Schulter mit in Betracht zog. In der That bildet unsere Amazone, so wie ihr Motiv sich uns aus der obigen Erörterung ergeben hat, den stärksten Gegensatz gegen die leidenden Genossinnen der anderen beiden Typen. Hier ist Alles Energie, Alles Anspannung für eine bevorstehende Kraftäufserung. Welcher Art aber diese Thätigkeit sei, haben K. O. Müller und nach ihm Steiner und Klügmann, obschon sie nur die Gemme heranziehen konnten und den Petworther Kopf noch nicht kannten, richtig gesehen: die Amazone bereitet sich zum Sprunge mit dem Springstabe vor, *sumit posita conamen ab hasta,* wie es bei Ovid (Met. *8,* 366) heifst. Was sich im Einzelnen gegen diese Ansicht vorbringen läfst, haben Göttling und Jahn zusammengestellt; ihre Bedenken erledigen sich aber alle durch die genaue Analyse der einzelnen Exemplare. Wenn ferner Kekulé (a. a. O.) meint, der Augenschein lehre auf das Unzweideutigste, dafs die Amazone nicht in der Haltung vor einem Sprunge sei, so kann ich dem nicht beipflichten. Der Sprung selbst ist natürlich statuarisch nicht darstellbar, die Vorbereitung aber läfst sich in zweierlei Weise anschaulich machen. Entweder gilt es dem unmittelbar vorhergehenden Moment. Dann müfste der linke Fufs zurückgestellt, der rechte und der Stab vorgesetzt sein, so dafs im nächsten Augenblick die Vorwärtsbewegung des Körpers Alles in Schwung setzen würde. Unser Künstler hat die Vorbereitung etwas weiter zurückverlegt[28]. Der rechte Fufs tritt bereits fest auf, es gilt nunmehr auch für den Stab einen festen Stand zu gewinnen. Die ganze rechte Seite streckt sich straff empor, um den langen Stab, wie es für den Sprung erforderlich ist, möglichst hoch zu packen. Unwillkürlich senkt sich bei dieser Bewegung die linke Schulter. Die linke Hand hat zunächst keine andere Aufgabe als die Stellung des Stabes zu regeln und zu sichern; darum ist der Arm nicht straff gestreckt, und die Hand packt nicht den Stab, sondern läfst ihn durch die Finger gleiten. Ebenso steht das linke Bein gelockert da, weil es gilt den Punkt zu finden, wo ohne Mitwirkung dieses Beines der Schwung ausgeführt und die gerade Richtung desselben gesichert werden kann. Hat der Stab erst den geeigneten Platz gefunden, so wird der linke Fufs zurücktreten in die oben geschilderte Stellung; damit aber weder hierbei noch beim Sprunge selbst der Chiton (wie so oft beim Fries von Bassae) sich stramme und das freie Auseinandertreten der Beine hindere, ist er am linken Schenkel gelüpft und unter den Gürtel geschoben,

[27]) Akad. Kunstmus. in Bonn S. 80.

[28]) Eine ähnliche Ansicht scheint Steiner, dessen Buch mir nicht zugänglich ist, ausgeführt zu haben.

ebenso wie die Lösung des Chitons auf der gesenkten linken Schulter aus dem Bedürfnis hervorgegangen ist dem Arm völlig freie Bewegung zu verstatten. Der Kopf aber, von der starken Hebung des rechten Armes ein wenig bei Seite gedrängt, ist aufgerichtet und schaut mit gesammeltem Ausdruck und geschlossenen Lippen vorwärts, ein deutlicher Beweis, dafs es sich nicht um ein Ausruhen sondern um eine alle Kräfte anspannende Thätigkeit handelt. Der ganze gewählte Moment ist dem des sog. ruhenden Diskobolen nahe verwandt. Auch dort gilt es nur erst Stellung zu nehmen, dort mit dem rechten Fufs, wie hier mit dem Stabe; auch dort ist die beim Wurf minder wichtige linke Hand nur mit dem vorläufigen Halten der Scheibe beschäftigt; auch dort wird noch ein weiterer Moment, der der beginnenden Ausführung, folgen, ehe der Höhepunkt der ganzen Handlung erreicht ist; ja man könnte die von Kekulé (a. a. O.) auf jene Statue bezogenen Worte aus der Charakteristik des εὔθυμος in der aristotelischen Physiognomik (S. 808*a* Bk.): τὰ περὶ τὰ ὄμματα ταπεινότερα, καὶ ὑπνωδέστερον τὸ πρόσωπον φαίνεται auch auf unseren Kopf mit den etwas bedeckten Augen anwenden. Ich will damit durchaus nicht behaupten, dafs die Durchbildung des verwandten Motivs unserem Künstler gleich gut gelungen wäre, wie dem Erfinder jener meisterhaften Statue, aber er erstrebte wenigstens für die — an sich wohl schwierigere — Darstellung des bevorstehenden Sprunges das Gleiche, was jener für den Diskoswurf so glücklich geleistet hat. Auch hat er sich nicht ohne Erfolg bemüht alle Einzelheiten aus dem einen Grundmotiv abzuleiten, und dem antiken Beschauer ist ohne Zweifel Manches ohne Weiteres klar gewesen, dessen Verständnis wir uns erst umständlich vermitteln müssen. Endlich hat der Künstler auch nicht versäumt darauf hinzuweisen, weshalb eine Springübung für die Amazone angezeigt sei. Der Spornhalter ist kein *epitheton ornans* der Amazonen, sondern gebührt der Reiterin. Auf das Pferd aber schwang man sich, wie Xenophon (περὶ ἱππ. 7, 1) beweist, entweder blofs mit den Händen oder mit Hilfe der langen Lanze (ἀπὸ δόρατος ἀναπηδᾶν). Da nun dies sich nicht ohne ein Pferd hätte darstellen lassen, weil die nicht mit der Lanze beschäftigte Hand Zügel und Mähne am Widerrist zu packen hat, so blieb nichts übrig als der sprungbereiten Jungfrau als Andeutung wenigstens den Spornriemen zu geben. Auch der Köcher, bei einer blofsen Springübung auffällig, pafst zur Reiterin; berittene Amazonen führen besonders gern den Köcher an der Seite und den Speer in der Rechten. So kann man denn endlich auch zweifeln ob nicht unserer Figur statt des Springstabes lieber die lange Lanze, das δόρυ Xenophons, in die Hände zu geben sei; die Gemme würde dagegen schwerlich als vollgiltiges Zeugnis gelten können.

Während man früher den Typus III stets als gleichzeitig mit dem anderen ansah, ja Schöll ihn sogar als Seitenstück zum Typus I erfunden sein liefs, verwies Klügmann ihn zuerst wegen der gröfseren Schlankheit und der künstlicheren Anordnung des Gewandes in eine «etwas spätere» Zeit und kam auf Winckelmanns Vermuthung zurück, dafs es sich um Strongylions εὔκνημος (Plin. *34*, 82), also ein Werk etwa aus der Zeit des peloponnesischen Krieges, handle. Viel weiter geht Kekulé, der das Original schwerlich früher als Lysipp, vielleicht erst in der Zeit

der neuattischen Schule entstanden glaubt; ihm folgen Hettner, der es etwa dem Apollon vom Belvedere gleichzeitig ansetzt, sowie Overbeck und Wolters, die es nur als beträchtlich jünger als Typus I und II bezeichnen. Ich habe schon in meinem englischen Katalog ausgesprochen, dafs der Petworther Kopf mit einem so späten Ansatz unvereinbar ist[29]. Mögen Formen und Ausdrucksweise auch immerhin etwas jünger sein als die der beiden anderen Köpfe, so weichen sie doch noch viel mehr von dem Charakter jener späteren Zeiten ab. Ich bin geneigt den Kopf noch dem fünften Jahrhundert zuzuweisen, auf keinen Fall darf man über den Anfang des vierten Jahrhunderts hinabgehen. Man kann auch nicht zu der Annahme, der Kopf sei von den früheren Typen entlehnt, seine Zuflucht nehmen; dazu sind die formalen Abweichungen zu grofs, und vollends ist der Ausdruck ganz verschieden. Ebenso sprechen die Proportionen gegen nachlysippische Entstehung, denn der Kopf von δ ist im Verhältnis zur Statue, wie auch Klügmann bemerkte, eher etwas grofs und schwer. Die gröfsere Schlankheit der gesammten Gestalt aber hängt wesentlich damit zusammen, dafs eine möglichst grofse Streckung des Körpers hier durch das Motiv geboten ist, während die capitolinische Amazone etwas zusammengesunken, die lansdownesche in anderer Weise gewunden ist und überdies durch die ungewöhnlich mächtige Breite polykletischer Proportionen eine besondere Stellung einnimmt. Überhaupt besteht aufserhalb der polykletischen Schule kein so fester Kanon, dafs wir um etwas schlankerer Verhältnisse willen eine Statue um ein Jahrhundert jünger ansetzen müfsten. Was aber die Gewandung anlangt, so beschränkt sich deren künstlichere Anordnung doch wesentlich auf das Aufnehmen des Chitons am linken Schenkel. Wenn nun Wolters am Friese von Giölbaschi ein, wenn auch nicht ganz identisches, so doch sehr ähnliches Motiv nachweist[30], so ergibt sich, dafs das Motiv an sich keinen Beweis gegen die frühere Entstehungszeit abgibt; es kommt nur darauf an, dafs seine Anwendung innerlich begründet sei, und das ist bei der sprungbereiten Reiterin der Fall, für die gerade die Hervorhebung der kräftigen Schenkel bezeichnend ist. Als ganz einfach wird man doch auch schwerlich das Motiv der capitolinischen Amazone gelten lassen können, dafs sie mit dem linken Arm den hinter dem Rücken herabhängenden Mantel gegen die Hüfte klemmt. Aufser der Anordnung kommt aber auch die Durchführung des Gewandes in Betracht. Hier dürfen wir nur nicht die in dem trocken eleganten Stil der Kaiserzeit ausgeführten römischen Statuen β γ oder die geringe Petworther Statue δ dem Urtheil zu Grunde legen, sondern müssen uns an den Trierer Torso halten. Mit Recht bemerkt Hettner: «während an dem Gewand des vaticanischen [und noch weit mehr des capitolinischen] Exemplares die Falten kleinlich, knitterig und eintönig gelegt sind, sind sie am Trierer Torso abwechslungsvoll zu gröfseren Partien zusammengenommen und naturgetreu gestaltet». Das allgemeine System

[29]) Ebenso Heydemann an der in Anm. 26 bezeichneten Stelle. Wenn er unseren Kopf in Stil und Ausdruck genau dem Kopf der Hera Farnese gleichen läfst, so wird man eine gewisse Ähnlichkeit wohl zugeben können, ohne deshalb so weit zu gehen wie Heydemann.

[30]) Oesterr. Mittheil. 1882 Taf. 7, Streifen 2 ganz links (in der Abbildung nicht ganz genau).

der Durchbildung aber, neben den grofsen durch die Lage des Gewandes gebildeten Falten auch die kleineren Kräuselungen des Stoffes selbst zum Ausdruck zu bringen, ist schon den Giebelfiguren des Parthenon, namentlich der liegenden Frauengestalt des Ostgiebels, nicht fremd, wenn auch nicht so weit durchgeführt wie in der Bronzestatue unserer Amazone. — Endlich darf bei der Zeitbestimmung nicht übersehen werden, dafs der Köcher mit untergebundenem Bogen nur der älteren Kunst angehört und sich, so weit ich sehe, kaum über das fünfte Jahrhundert hinaus wird nachweisen lassen.

Somit glaube ich, dafs auch in diesem Punkte Klügmann richtiger geurtheilt hat als seine Nachfolger und dafs er wohl that die Entstehung unseres Typus nur etwas später als die der verwundeten Amazonen anzusetzen. Die Frage nach dem Urheber läfst sich meines Erachtens nicht entscheiden. Müllers früher mehrfach befolgte Zurückführung auf Phidias ist, auch von dem jüngeren Stilcharakter abgesehen, unhaltbar; die lange Stange oder Lanze ist kein δοράτιον, das Ansetzen derselben zum Sprunge ist kein ἐπερείδεσθαι, und die ἁρμογή des Mundes an dem Petworther Kopf konnte Lucians Lykinos schwerlich geneigt sein in sein Idealbild zu versetzen, da die etwas unfreundliche Energie dieser geschlossenen Lippen zum Obergesicht der Knidierin gar zu übel gepafst haben würde. Aber auch Strongylions εὔκνημος kann es nicht wohl sein; nicht sowohl weil man eher den Namen εὔμηρος erwarten würde, sondern weil nach Urlichs' und Hoffmanns, auch von Klügmann später als richtig anerkannter Bemerkung Plinius Worte *in comitatu Neronis principis circumlatam* mit Nothwendigkeit auf eine Statuette führen[31]. Auf Phradmon zu rathen liegt natürlich gar kein Anhalt vor. Damit fällt denn auch jeder Grund fort das Original unserer Figur unter den Bildwerken des ephesischen Artemision zu suchen, was mir für die Originale der vier von Plinius genannten Meister allerdings als einziger fester Kern der von ihm erzählten Anekdote festgehalten werden zu müssen scheint.

Ad. Michaelis.

[31]) Urlichs in der Chrestom. Plin. zur Stelle. Hoffmann Philol. XXIII, 402. Klügmann *ann.* 1872, 104 Anm. 2. Overbeck Plastik I³, 476 Anm. 114.

GEWEIHTER FROSCH.



Vor kurzem ist in das Berliner Museum ein Frosch von Bronze gelangt, von dem wir eine Abbildung in der wirklichen Gröſse hier vorlegen. Die Herkunft des kleinen Denkmals ist nicht näher bezeichnet worden als daſs es aus dem Peloponnes stamme, doch wird die Betrachtung der Aufschrift die wünschenswerte Ergänzung dieser Angabe gewinnen lassen. Da die Lesung zum Teil besondere Schwierigkeiten bietet, möchten wir den Tatbestand, wie er nach einer oft und unter verschiedener Beleuchtung angestellten Untersuchung sich ergeben hat, genau darlegen: wer in der Entzifferung stark verwitterter Bronzeinschriften Erfahrung hat, weiſs, daſs die zufällig entstandenen Risse und Punkte, welche die ganze Oberfläche zu bedecken pflegen, den täuschenden Schein von Buchstaben hervorbringen können, während die wahren Schriftzüge zuweilen bis auf eine zunächst ganz unkenntliche Spur unter den Oxydwucherungen verschwinden, so daſs nur die eingehendste wiederholte Untersuchung vor Irrtümern schützen kann.

Von den beiden Zeilen der Inschrift ist die längere verhältniſsmäſsig leicht festzustellen; sie lautet Ἄμων Σωνόου. Die erste Frage ist, ob dem Alpha nicht ein Buchstabe vorhergegangen sei: es befindet sich vor derselben eine bogenförmige Vertiefung, die den Resten der Schrift nicht unähnlich ist. Sie ist aber unzweifelhaft zufällig, da jede Spur von weiteren Elementen, mit denen sie einen Buchstaben ausmachen könnte, fehlt; es war auch durchaus passend, daſs der Graveur die Schrift nach dem durch das Ende des Kopfes gebildeten Abschnitt beginnen lieſs. An der Namenbildung Ἄμων ist auch, obwol sie neu ist, nicht das mindeste auszusetzen: sie verhält sich zu ἀμάω ebenso wie Θήρων zu θηράω, Ἥβων zu ἡβάω, Νίκων zu νικάω. Am Ende dieser Zeile erscheint links unten vor V eine kleine Einritzung, welche erwägen läſst, ob sie nicht der Rest einer Hasta ist, die den Buchstaben zu einem Ny machen würde, aber es ist nach oben hin keine Spur einer Fortsetzung dieses

Strichelchens vorhanden, vielmehr erscheint hier die Oberfläche intact: die scharfe Deutlichkeit jener Vertiefung wird durch späteres Kratzen in eine kleine Verletzung hervorgebracht sein, wie es, um die Inschrift lesbarer zu machen nach gerade an dieser Stelle unverkennbarer Spur sicher stattgefunden hat.

Wir können demgemäfs die Lesung dieser Zeile mit Ἄμων Σωνόου, offenbar Name und Vatername eines Weihenden, als ganz zuverlässig bezeichnen. Auf Grund dieses Ergebnisses sind wir in der Lage die Heimat des kleinen Denkmals mit vollkommener Sicherheit zu bestimmen. Dafs die Formen und der Ductus der Buchstaben in recht alte Zeit verweisen, ist ohne weiteres einleuchtend; die Inschrift kann nicht später angesetzt werden als in die erste Hälfte des fünften Jahrhunderts. Finden wir dabei im Genitiv des Vaternamens das nichtdiphthongische ου schon OV geschrieben, so werden wir für die Herkunft unseres Denkmals dahin gewiesen, wo diese Schreibung in alter Zeit allein üblich war: nach Korinth und seinen Colonien. Dieser Bestimmung entspricht auch das zweite durch die Schrift gebotene Kennzeichen: die Anwendung der aufrechten Form des vierstrichigen Sigma in so früher Zeit. OV findet sich in notorisch sehr alten Inschriften von Korinth und den korinthischen Colonien, so in der Peraea *Inscriptiones antiquissimae* 18, in Korkyra in der Bustrophedon-Inschrift 340 und der linksläufigen 342, auf der in Olympia gefundenen Lanzenspitze 24; vierstrichiges Sigma wurde nach der Helmaufschrift des Hieron (510) schon Ol. 76, 3 in Syrakus geschrieben, es steht in Inschriften sehr alten Charakters von Korkyra (345—347), Selinunt (515—517) und Anaktorion (330); in Akrae haben wir OY und Σ neben einander in der Bustrophedon-Inschrift 507[1]. Da die Colonien durch die Angabe des Verkäufers ausgeschlossen sind, so werden wir nicht zweifeln können, dafs unser kleines Denkmal aus Korinth selbst stammt.

Die Sicherheit, die wir über die Herkunft der Inschrift aus der einen Zeile gewonnen haben, wird uns für die Lesung der zweiten zu gute kommen. Kein Zweifel kann über die letzten 5 Zeichen obwalten; das schliefsende Iota ist in einem kleinen aber sicheren Rest erhalten. Auch dafs der zweite Buchstabe ein Omikron war, ist kaum fraglich, obwol es nicht regelmäfsig geraten und das Innere des Rundes zerfressen ist. Viel schwieriger ist der erste Buchstabe zu bestimmen: sicher ist die erste von links unten nach rechts oben gehende Hasta, der oben an dieselbe anschliefsende kleine Bogen und der von diesem aus nach unten gehende kurze Strich; von der bogenförmigen Spur, die unten links an die zuerst genannte

[1]) In der zuerst *Bullettino d. Inst.* 1865 p. 241 veröffentlichten korinthischen Inschrift, welche auf einer Vase des Exekias von ihrem Besitzer eingeritzt, also frühestens diesem Maler gleichzeitig ist, wird Sigma noch M geschrieben. Kirchhoff (Alphabet S. 91) setzte den Exekias in die erste Hälfte des fünften Jahrhunderts; nach den seitdem gemachten epigraphischen Entdeckungen wird aber die Bestimmung von Klein (*Annali* 1877 p. 255f.) richtiger sein, nach welcher die Tätigkeit des Exekias mit dem Beginn des fünften Jahrhunderts abschliefst. Auf die Chronologie der für die Oeffentlichkeit bestimmten Inschriften wird übrigens aus solchen Einritzungen nur mit der äufsersten Vorsicht geschlossen werden dürfen, wie jetzt Köhler gezeigt hat (Mittheilungen X S. 359ff.), dafs für Athen selbst die Gleichstellung der Grabinschriften mit den übrigen ein grofser Irrtum war. Bei Röhl *Inscr. antiq.* 22 ist aus Kirchhoffs auf Schätzung beruhendem Ansatz des Exekias ein *constat* geworden.

Hasta ansetzt, ist es vollkommen möglich, aber nicht sicher, daſs sie von einem Buchstabenelement herrührt. Die punktirt gezeichnete schräge Hasta zur Rechten tritt in gewissem Lichte als eine allerdings sehr schwache Linie so deutlich hervor, daſs man ihrer ganz sicher zu sein glaubt, dann aber wird man daran wieder völlig irre; die Wahrscheinlichkeit, daſs diese feine Linie zufällig entstanden ist, überwiegt bei Weitem. Obwol man also die Form dieses Buchstabens nicht völlig ausmachen kann, so steht doch soviel fest, daſs er nur ein Beta oder ein Ny gewesen ist, und da sich mit Ny kein möglicher Name ergiebt, auch bei einem Ny der Bogen in der zweiten Hasta ein seltsamer Miſsgriff des Graveurs wäre, so können wir das Zeichen mit Zuversicht als Beta deuten. Diese Deutung kann sogar auch dann bestehen bleiben, wenn der unwahrscheinliche Fall zutreffen sollte, daſs die Form des Buchstabens eine Ny-artige war: auf der *Monumenti d. Inst.* 1855 Taf. XX veröffentlichten korinthischen Vase sieht das Beta im Namen Δαΐφοβος einem Ny ganz gleich, während es in Ϝεκάβα und Κεβριόνας nur umgekehrt und durch breite Abrundung der Ecken variirt ist; auch in den korinthischen Colonien Anaktorion und Selinunt hat es die Form eines umgekehrten Ny (*Inscr. antiq.* 329. 515). Für die Kenntniſs der Entwickelung des Buchstabens in Korinth selbst fehlt es noch durchaus an Material: er hat sich bisher dort nur in Toninschriften spätestens des sechsten Jahrhunderts, nämlich auf den Weihetäfelchen des Berliner Museums und der in den Mittheilungen des athen. Instituts 1879 Taf. 18 bekannt gemachten Vase gefunden.

Die ganze Inschrift ist demnach Ἄμων Σωνόου Βοάσονι zu lesen. Der Name Βοάσων ist von βοάω untadelhaft gebildet und hat viele Analogien, wie Δέξων, Ἰάσων, Κτήσων, Λύσων, Παύσων, Σπεύσων u. s. w. Um auszumachen, welcher Gott in Korinth den Beinamen Βοάσων geführt hat, erinnern wir uns der im Altertum sehr berühmten Brüder unseres Frosches, welche am Fuſse einer Palme mit Wasserschlangen vereint aus dieser Stadt von Kypselos dem delphischen Apollo geweiht worden sind. Schon den Besuchern Delphis, von denen uns Plutarch erzählt[2], war es auffallend, daſs diese Sumpfgeschöpfe am Fuſse des gerade in sumpfiger Erde nicht gedeihenden Baumes gebildet waren; da ihnen eine symbolische Beziehung der Frösche zu Korinth unbekannt war, suchten sie nach einer Beziehung derselben zu Apollo, wobei sie aber in ihren auf seine Identität mit der Sonne gegründeten Conjecturen nur ihre gänzliche Ratlosigkeit dartaten. Viel weiser, wie nicht anders zu erwarten ist, behandelten die sieben Weisen die Frage nach der Bedeutung dieser Frösche, bei deren von Plutarch so anmutig geschildertem Gastmal[3] sie durch Pittakos von Mytilene aufgeworfen wurde: Periander Kypselos' Sohn schiebt die Antwort dem Chersias zu, der bei der Weihung zugegen gewesen sei; Chersias erweist sich seinerseits durch die Kunst, mit welcher er dem Bekenntniſs seiner Unwissenheit aus dem Wege zu gehen versteht, der Ehre an diesem Weisheitsmale teilzunehmen vollkommen würdig. Man sieht, daſs die Symbolik des Frosches schon im späteren Altertum dunkel geworden war, aber den von den

[2]) Cur Pythia nunc non reddat oracula carmine p. 399 F.

[3]) p. 164 A.

erstgenannten Personen des Plutarch aus der Weihung des Kypselos gezogenen Schlufs, dafs der Frosch dem Apollo heilig sei, müssen wir für durchaus begründet halten; vielleicht wird es uns besser wie ihnen gelingen den Sinn dieser Beziehung zu ermitteln. Zwar darauf, dafs die aristophanischen Frösche (V. 231) sich der Gunst des Apollo rühmen, da sie ihm das Rohr zum Steg der Leier hegen, ist kein Gewicht zu legen, denn diese Dankbarkeitsempfindung des musischen Gottes hat der gefällige Dichter gewifs nur ad hoc, zur möglichsten Verherrlichung der kleinen Sumpfgeschöpfe gesetzt. Was den Gott in Wahrheit mit dem Frosche verbindet, ist die seherische Kraft, mit welcher sie beide begabt sind; der Frosch hatte nämlich auch schon im Altertum die Fähigkeit das Wetter zu prophezeien und er äufserte sie genau auf die gleiche Weise wie heute: wenn er Regen ansagen wollte, quakte er lauter als er gewohnt ist. Von den griechischen Fröschen berichtet dies Theophrast in dem Fragment über die Vorzeichen der Witterung[4]; dasselbe erzählt uns Aelian (Tiergeschichte 9, 13) in einer Notiz, als deren Quelle Rose mit Recht Theophrast's Lehrer Aristoteles ansieht (Fragment 241, 19); bei den Römern finden wir die gleiche Vorstellung[5]. Nach den angeblich aristotelischen Problemen (A 22, p. 862a 10) bestand auch der Glaube, dafs die kleinen krötenartigen Frösche das Jahr, in welchem sie sich zeigen, als ein ungesundes vorhersagen: auch diese Vorstellung wird dort auf die Meinung zurückgeführt, dafs die Frösche Feuchtigkeit anzeigen, die ja den Menschen Krankheiten errege. Nun ist schon bemerkt worden[6], dafs die wetterverkündende Kraft der Tiere ein Grund war sie dem Apollo zu heiligen; wie der angeführte Abschnitt des Theophrast zeigt, fehlt diese Gabe kaum einem der Tiere die dem seherischen Gotte zugeeignet sind: Krähe, Rabe, Habicht, Delphin, Wolf werden dort als Wetterpropheten aufgeführt, auch die Eidechse, insofern der Salamander ausdrücklich als Art derselben bezeichnet wird. Ein Ausflufs der mantischen Kraft des Frosches ist es auch, dafs, wie Demokrit berichtete, seine ausgerissene Zunge, einer schlafenden Frau auf das Herz gelegt, dieselbe zwang auf jede Frage die Wahrheit zu antworten[7]. Die Beziehung unseres Weihgeschenkes auf Apollon wird also auch von dieser Seite her wohl gestützt, und wir werden den Beinamen Βοάσων von der Orakelspendung erklären dürfen: βοὴν ἀγαθός zu sein ist auch für einen Gott nicht unrühmlich, und wir werden mit den korinthischen Ohren nicht rechten können, dafs die prophetische Stimme Apollons, die anderen als ein ᾄδειν vorkam, ihnen nur wie ein βοᾶν klang; ist es doch nach unserem Gefühl für die Orakeltöne des Apollo um kein Haar schmeichelhafter, wenn dem griechischen Sprachgebrauch das Quaken des Frosches nicht weniger ein ᾄδειν war.[8]

[4]) Theophrast Fragm. VI, 15 Wimmer: καὶ φρύνη λουομένη καὶ βάτραχοι μᾶλλον ᾄδοντες σημαίνουσιν ὕδωρ καὶ ἡ σαύρα φαινομένη ἣν καλοῦσιν σαλαμάνδραν, ἔτι δὲ καὶ χλωρὸς βάτραχος ἐπὶ δένδρου ᾄδων ὕδωρ σημαίνει.

[5]) Cicero ad Attic. XV, 16 B: *equidem etiam pluvias metuo, si prognostica nostra vera sunt, ranae enim* ῥητορεύουσιν.

[6]) Roscher, Hermes S. 102.

[7]) Plinius 32, 49.

[8]) An der ersten von den beiden angeführten Stellen des Plutarch, der an dem Weihgeschenk des Kypselos ein besonderes Interesse genommen haben mufs — er erwähnt es ein drittes Mal Conviv. disput. IV 4, p. 724 B — tritt die Frage nach den Wasserschlangen wesentlich zurück;

der neuattischen Schule entstanden glaubt; ihm folgen Hettner, der es etwa dem Apollon vom Belvedere gleichzeitig ansetzt, sowie Overbeck und Wolters, die es nur als beträchtlich jünger als Typus I und II bezeichnen. Ich habe schon in meinem englischen Katalog ausgesprochen, dafs der Petworther Kopf mit einem so späten Ansatz unvereinbar ist[29]. Mögen Formen und Ausdrucksweise auch immerhin etwas jünger sein als die der beiden anderen Köpfe, so weichen sie doch noch viel mehr von dem Charakter jener späteren Zeiten ab. Ich bin geneigt den Kopf noch dem fünften Jahrhundert zuzuweisen, auf keinen Fall darf man über den Anfang des vierten Jahrhunderts hinabgehen. Man kann auch nicht zu der Annahme, der Kopf sei von den früheren Typen entlehnt, seine Zuflucht nehmen; dazu sind die formalen Abweichungen zu grofs, und vollends ist der Ausdruck ganz verschieden. Ebenso sprechen die Proportionen gegen nachlysippische Entstehung, denn der Kopf von δ ist im Verhältnis zur Statue, wie auch Klügmann bemerkte, eher etwas grofs und schwer. Die gröfsere Schlankheit der gesammten Gestalt aber hängt wesentlich damit zusammen, dafs eine möglichst grofse Streckung des Körpers hier durch das Motiv geboten ist, während die capitolinische Amazone etwas zusammengesunken, die lansdownesche in anderer Weise gewunden ist und überdies durch die ungewöhnlich mächtige Breite polykletischer Proportionen eine besondere Stellung einnimmt. Überhaupt besteht aufserhalb der polykletischen Schule kein so fester Kanon, dafs wir um etwas schlankerer Verhältnisse willen eine Statue um ein Jahrhundert jünger ansetzen müfsten. Was aber die Gewandung anlangt, so beschränkt sich deren künstlichere Anordnung doch wesentlich auf das Aufnehmen des Chitons am linken Schenkel. Wenn nun Wolters am Friese von Giölbaschi ein, wenn auch nicht ganz identisches, so doch sehr ähnliches Motiv nachweist[30], so ergibt sich, dafs das Motiv an sich keinen Beweis gegen die frühere Entstehungszeit abgibt; es kommt nur darauf an, dafs seine Anwendung innerlich begründet sei, und das ist bei der sprungbereiten Reiterin der Fall, für die gerade die Hervorhebung der kräftigen Schenkel bezeichnend ist. Als ganz einfach wird man doch auch schwerlich das Motiv der capitolinischen Amazone gelten lassen können, dafs sie mit dem linken Arm den hinter dem Rücken herabhängenden Mantel gegen die Hüfte klemmt. Aufser der Anordnung kommt aber auch die Durchführung des Gewandes in Betracht. Hier dürfen wir nur nicht die in dem trocken eleganten Stil der Kaiserzeit ausgeführten römischen Statuen β γ oder die geringe Petworther Statue δ dem Urtheil zu Grunde legen, sondern müssen uns an den Trierer Torso halten. Mit Recht bemerkt Hettner: «während an dem Gewand des vaticanischen [und noch weit mehr des capitolinischen] Exemplares die Falten kleinlich, knitterig und eintönig gelegt sind, sind sie am Trierer Torso abwechslungsvoll zu gröfseren Partien zusammengenommen und naturgetreu gestaltet». Das allgemeine System

[29]) Ebenso Heydemann an der in Anm. 26 bezeichneten Stelle. Wenn er unseren Kopf in Stil und Ausdruck genau dem Kopf der Hera Farnese gleichen läfst, so wird man eine gewisse Ähnlichkeit wohl zugeben können, ohne deshalb so weit zu gehen wie Heydemann.

[30]) Oesterr. Mittheil. 1882 Taf. 7, Streifen 2 ganz links (in der Abbildung nicht ganz genau).

Als für sich bestehendes Weihgeschenk hat unser Frosch einen bronzenen Genossen wenigstens in der Literatur: dieser war nach einem dem Platon zugeschriebenen Gedichte (Anthol. Pal. VI 43) von einem durstigen Wanderer den Nymphen dargebracht worden, da Froschgequak ihn zu einem Wasser geführt hatte. Von einem nur als Ornament auf dem Boden eines silbernen Mischgefässes gebildeten Frosche, der also beim Gebrauche des Gefäfses in dem ihm zukommenden Elemente der Feuchtigkeit erschien, wissen wir durch ein Epigramm des Antigonos von Karystos[9]. Ist dies schon ein groteskes Motiv, so mufs sich das arme Tier in der etruskischen Kunst eine vollends bizarre Rolle gefallen lassen: hier ruhen öfters die Löwenfüfse von Geräten, so der ficoronischen Ciste und mehrerer Dreifüfse, auf seinem Leibe aus, den sie doch nur platt drücken könnten[10]. Die Menge der uns aufbewahrten plastischen Darstellungen des Frosches verdanken wir jedoch der apotropäischen Kraft, die ihm beigemessen wurde[11]. Der Frosch und die Eidechse, welche in den von der Portikus der Octavia in Rom eingeschlossenen Tempeln an Säulenbasen angebracht waren, sind offenbar ebenfalls übelabwehrende Symbole gewesen; sie etwa als Symbole des Apollo aufzufassen geht deshalb nicht an, weil diese Tempel dem Iupiter Stator und der Iuno gehörten[12]; Plinius (36, 42) weifs für die beiden Tiere keine bessere Erklärung anzuführen als dafs sie die redenden Signaturen zweier Baumeister Sauras und Batrachos gewesen sein sollen. Die apotropäische Natur auch der Eidechse steht fest[13]; mit dem Frosche vereint findet sie sich in diesem Sinne auf den Gemmen bei Passeri, *Thesaurus gemmarum astriferarum* I tav. 156 und Jahn, Berichte der sächs. Gesellschaft 1855 Taf. III, 5 und 6. Um so gewisser wird unsere Deutung erscheinen, als es aufser jenem literarisch überlieferten auch erhaltene Beispiele für die Zusammenstellung der beiden Tiere gerade an Architekturteilen giebt: das Kapitell in San Lorenzo fuori le mura, das bei Winckelmann, *Monumenti inediti* Taf. 206 abgebildet ist[14] und die Rosette aus Tivoli bei Visconti, *Museo Pio Clementino* I tav. A. VI, 10, wo die gleichfalls als apotropäisches Symbol bekannte Biene hinzutritt.

Es darf nicht verschwiegen werden, dafs unser Frosch, obwol er jetzt, wo ihm die Zeit annähernd zu seiner natürlichen Färbung verholfen hat, eine ganz gute Figur macht, doch wenig correkt gebildet ist: seine hinteren Extremitäten sind nämlich um ein ganzes Glied zu kurz geraten, da bei dem wirk-

an der zweiten werden sie gar nicht genannt: der Philosoph war wol der Meinung, dafs durch die Erklärung des einen Wassergeschöpfes das andere miterklärt sein würde. Nach Aelian 12, 9 hafst und fürchtet der Frosch die Wasserschlange in hohem Grade, daher er sie durch vieles Quaken seinerseits zu erschrecken suche. Demnach hat die Wasserschlange die Beziehung zur Prophetengabe des Frosches, dafs sie für die Vermehrung seines Geschreies, durch welche sich dieselbe äufsert, die Ursache sein kann.

[9]) Anthol. Pal. IX 406; vgl. Wilamowitz, Antigonos S. 169 f.

[10]) S. Otto Jahn, die ficoronische Ciste S. 36 f.

[11]) Otto Jahn, Berichte der sächsischen Gesellsch. d. Wissensch. 1855 S. 99 ff. A. Michaelis, Archäolog. Zeitung XXI S. 43.

[12]) Vitruv III 5. Plinius 36, 43.

[13]) S. Jahn a. a. O.

[14]) Vgl. Winckelmann *Monumenti inediti* p. 269 und Anmerkungen über die Baukunst des Alten (Werke von Fernow I) S. 379 ff.

lichen Frosch der Fuſs als ein besonderes, sehr langes Glied an den Unterschenkel ansetzt. Durch die Annahme, daſs der Künstler nicht einen Frosch sondern eine Kröte bilden wollte, würde seine Ehre nicht gerettet werden; denn mit einer Kröte hat sein Werk keine wesentlich gröſsere Ähnlichkeit: die Beine wären ebenso falsch, und daſs die Proportionen minder miſslungen erschienen, beruht nur darauf, daſs die Kröte von Natur plump ist, das Ungeschick des Bildners aber in jedem Falle nur plumpe Verhältnisse hervorbringen konnte; offenbar liegt der schematischen Arbeit nur eine ungefähre Erinnerung an die Natur, keine Beobachtung zu Grunde. Wir werden daher die Frage, ob der Künstler einen Frosch oder eine Kröte gemeint hat, aus inneren Gründen entscheiden dürfen: die Kröte, die übrigens auch das Wetter vorhersagen konnte (s. oben Anm. 4), hatte im Altertum einen so schlechten Ruf, daſs man mit ihrer Darbringung unmöglich einem Gotte eine Freude zu machen glauben konnte. Plinius sagt ihr nach, daſs sie im höchsten Grade giftig sei — *plena veneficiorum* —, da sie aus ihrer Nahrung stets alles Gift zurückbehalte; sie bringe daher schnelleres Verderben als die Natter[15]; Aelian weiſs, daſs ihre bloſse Berührung oder ihr Geifer tötet und daſs ihr Atem und Blick blaſs macht, ihr Blut aber, in Wein oder eine andere geeignete Flüssigkeit gemischt, augenblicklichen Tod herbeiführt[16], wie denn die Lunge der Kröte nach der Anschuldigung Iuvenals bei den verderbten römischen Damen als Mittel des Gattenmordes beliebt ist[17]; allerlei übernatürliche Kräfte eignen der Kröte[18], und so dient sie der Zunft der Canidien zur Bereitung schändlicher Liebestränke[19]; dem Bösen förderlich ist sie der Feldfrucht verderblich[20]. Kein Wunder, daſs ein mit so vielen bösen Eigenschaften ausgestattetes Tier zum Gegenstand des Abscheus wurde, und daſs der Storch sich Dank verdiente, da er auf einen so schlimmen, der Schlange gleich zu stellenden Feind der Menschen Jagd macht[21].

M. Fränkel.

15) Naturgesch. 32, 50. 8, 110. 25, 123.

16) Tiergesch. 9, 11. 17, 12.

17) Iuvenal 1, 69. 6, 659. Aus diesen Stellen ist Iuvenal 3, 44 zu erklären: *ranarum viscera nunquam inspexi*; richtig umschreibt schon der Scholiast *non sum venenarius*. Kurzweg *rana* für *rana rubeta* heiſst die Kröte auch in der in Anmerkung 19 angeführten Stelle des Horaz; der Begriff des Giftmischens ist in Beziehung auf den Beruf des Sprechers Umbricius als Haruspex witzig umschrieben. Heinrich lehnt diese Deutung mit der sonderbaren Begründung ab, daſs der Ausdruck *viscera inspicere* solenn sei; als ob der Satyriker einen solennen Ausdruck nicht in parodirendem Sinne anwenden dürfe. Daſs aus den Eingeweiden der *rana* geweissagt worden wäre, ist ganz unbekannt.

18) Plinius 32, 51 f.

19) Horaz Epoden 5, 19. Properz 4, 6, 27.

20) Vergil Georg. 1, 184.

21) Plutarch De invidia et odio p. 537 A. Conviv. disput. 8, 7, 3 (p. 727 F).

MITTEILUNGEN AUS DEM BRITISH MUSEUM.

I.

PRAXITELISCHE KÖPFE.

(Tafel 5.)

Auf Tafel 5 sind zwei Köpfe des Brittischen Museum abgebildet, die eine gröſsere Beachtung verdienen, als ihnen bis jetzt zu Teil geworden ist. Der erste derselben ist aus der Sammlung des Earl of Aberdeen 1862 erworben; vgl. *Guide to the Graeco-roman sculptures* II (1876) S. 44, 97. Eine Angabe über den Fundort fehlt, doch ist es bei dem Charakter der Aberdeen'schen Sammlung (Michaelis, *Ancient marbles* S. 118) sehr möglich, ja wahrscheinlich, daſs der Kopf aus Griechenland stammt. Er besteht aus feinem gelblichem parischem Marmor. Ergänzt ist an ihm nichts, aber manche Teile sind abgebrochen, vor allem die Nase. Auſserdem fehlt jetzt der metallene Kranz, dessen Spur sich in einer starken Furche rings um den Kopf und einer Reihe von Bohrlöchern in dieser erhalten hat; einige kleinere Bohrlöcher näher an der Stirn führen zu der Vermutung, daſs der Kopf einen Kranz von groſsen, nach vorn überfallenden Blättern getragen habe, ähnlich etwa wie der an zweiter Stelle zu besprechende. Die Länge des Gesichtes beträgt 0, 18 m., die des Erhaltenen etwa 0, 30. Es ist kein Grund, zu bezweifeln, dass wir das Bruchstück einer Statue vor uns haben.

Die kunstgeschichtliche Stellung des Kopfes ist durch seine ohne Weiteres einleuchtende Ähnlichkeit mit dem Praxitelischen Hermes bestimmt. Ein Vergleich beider Werke läſst dieselbe in jeder Einzelheit aufs neue erkennen, aber er zeigt auch, wie unendlich hoch der Hermes in der feinen Durchbildung aller Teile über den andern Werken derselben Zeit steht. Allein genommen ist allerdings unser Kopf, den für eine Copie zu halten ich keinen Grund sehe, von hoher Schönheit. Die Stirn ist reich modellirt, die Nasenwurzel sehr breit und ihr Übergang zu den Augenhöhlen steil und tief. Die Augen sind verhältniſsmäſsig klein und etwas schwimmend. Die Nase war, wie ihre Reste deutlich zeigen, der des Praxitelischen Hermes ähnlich, die Nasenflügel besonders zart und etwas zusammengekniffen. Der geöffnete Mund ist der am wenigsten gut geratene Teil des Gesichtes; er hat im Original, wenigstens in einigen Ansichten, etwas plumpes. Die Unterlippe ist voll und kurz, das Kinn ein wenig abgeplattet, so daſs ein Grübchen auf ihm entsteht. Die Ohren sind wohlgebildet. Die Arbeit des Haares ist nicht sorgfältig, oben auf dem Kopf sogar nachlässig; auch die des Fleisches ist nicht vollendet, aber ungewöhnlich sicher und gewandt und in der Gesammtwirkung trefflich. Es ist eins jener Werke, das in einer glücklichen Zeit der Kunst, unter dem allmächtigen

Einflufs eines genialen Künstlers entstanden, weniger durch eigenes Verdienst zu solcher Schönheit gelangt ist als durch das unbefangene frische Aufnehmen und Wiedergeben des bereits Erreichten. —

Die an zweiter Stelle abgebildete Hermenbüste ist 1777 bei Genzano auf dem Besitztum der Familie Cesarini gefunden und dann von Townley erworben worden. Die bisherigen Abbildungen geben den Charakter des Kopfes nicht treu wieder; vgl. *Specimens of ancient sculpture* I Taf. 60. *Ancient Marbles* II Taf. 46. Ellis, *Townley gallery* I S. 326. *Guide to the Graeco-roman sculptures* I (1879) S. 199, 105. Die Büste besteht aus feinem parischen Marmor und ist von ungewöhnlich guter Erhaltung; ergänzt ist nur auf beiden Seiten des Kopfes das Stück Binde vom Nacken bis zur Schulter. Aufserdem fehlen Teile des Kranzes. Die ganze Höhe der Büste beträgt 0, 40 m., die Länge des Gesichtes 0, 19.

Auch diesen Kopf dürfen wir als ein Werk Praxitelischer Kunst bezeichnen. Wenn die Verwandtschaft vielleicht nicht ebenso in die Augen springt wie bei dem besprochenen, so hat das in zwei Umständen seinen Grund. Zunächst ist der Charakter des ganzen Kopfes, wie wir annehmen dürfen entsprechend dem Charakter des Dargestellten, weniger zart als beim Hermes, Wangen und Kinn sind voller, die Formen dadurch weniger reich modellirt, der Hals kräftiger, die ganze Erscheinung weniger geistig. Verstärkt wird dieser Eindruck dann zweitens noch durch die Haltung, welche gerade das Untergesicht so stark hervortreten läfst. Dennoch ist der Typus des Kopfes, wie besonders ein Blick ganz gerade ins Gesicht sofort lehrt, sehr fein. Die Stirn ist halbrund begrenzt, schön eingeteilt wie beim Praxitelischen Hermes, und die Nase in ihrer kräftigen aber schönen Zeichnung erinnert lebhaft an diesen. Sehr zart ist die Linie der Augenbrauen und ihr Übergang zur Augenhöhle hin. Die Nase ist unten, unmittelbar über den Nasenflügeln, besonders schmal, weiter oben geht sie weniger steil in die Wangen über und erscheint dadurch breiter. Der Mund ist etwas geöffnet, die Oberlippe schmal, die Unterlippe kürzer aber breiter. Das Kinn ist vorn etwas abgeplattet.

Die lebhafte Haltung des Kopfes macht es unwahrscheinlich, dafs er gleich anfangs als Herme componirt worden sei; er wird wol von einer berühmten und beliebten Statue ebenso entnommen sein wie beispielsweise die Hermenbüsten des Doryphoros und der Polykletischen Amazone aus der Herculanischen Villa. Die Beliebtheit unserer Herme beweisen mehrere Repliken. Schon von Combe (*Ancient marbles* II zu Taf. 46) ist die für Dionysos erklärte Hermenbüste des Capitolinischen Museums (Bottari und Foggini, *Museo Capitolino* I Taf. 87) herangezogen worden. Kaum davon zu trennen ist die dort Taf. 84 abgebildete Hermenbüste, wenn ihr auch die breiten Bänder fehlen. Eine genaue Wiederholung scheint die Herme *Museo Pio Clementino* VI Taf. 12 (Beschreibung der Stadt Rom II, 2 S. 282, 64) zu sein, welche der Ergänzer ebenfalls zu einem Dionysos umgestaltet hat; nach der Abbildung und den Worten der Beschreiber zu urteilen gehört auch eine Büste des Braccio nuovo (Pistolesi, *Il Vaticano descritto* IV Taf. 55, 3. Braun, Ruinen und Museen Roms S. 284, 41) hierher. Vgl. auch noch Michaelis *Ancient marbles* S. 232,

33. Dütschke, Antike Bildwerke in Oberitalien III 9. V 334. Sicher werden sich noch weitere Repliken erhalten haben; besonders zu wünschen wäre die Auffindung einer Copie der ganzen Statue, die ich augenblicklich nicht nachzuweisen vermag. Ein genaueres Eingehen auf die erhaltenen Repliken ist bei den durchaus ungenügenden Abbildungen nicht möglich.

Die Deutung dieser Büste ist sicher, es ist der jugendliche Herakles. In dem Kranz, mit welchem sein Haupt geschmückt ist, läfst sich das Laub der Weifspappel nicht verkennen, und damit ist die Benennung gesichert, obwol uns vielleicht der Charakter des Kopfes etwas zu jugendlich, zu schwärmerisch und weichlich erscheinen mag. Sicher sind die oben berührten Abweichungen von dem Praxitelischen Jünglingsideal aus dem Streben hervorgegangen, dem jugendlichen Herakles wenigstens etwas mehr von jener körperlichen Wucht zu geben, die ihn sonst kennzeichnet. Bei dem erstbesprochenen, dem Aberdeen'schen Kopf, ist die Deutung leider nicht so sicher. Liefse sich beweisen, dafs auch er den Pappelkranz getragen, so wäre die Frage entschieden; so lange aber dies nur Möglichkeit bleibt, wird man den so zarten, feinen Charakter des Kopfes als Bedenken gegen die Deutung auf Herakles festhalten müssen. Ich ziehe es deshalb vor, in ihm das Bild eines siegreichen Jünglings zu erkennen.

II.
ZUR GIGANTOMACHIE VON PRIENE.

Unter den erhaltenen Darstellungen der Gigantenschlacht ladet keine so zu einem Vergleich mit dem Pergamenischen Friese ein, steht keine ihm in der verhältnifsmäfsig grofsen Ausdehnung und dem monumentalen Charakter so nahe, wie die Reliefreste, welche 1869 durch Pullan in den Trümmern des Athenatempels zu Priene entdeckt und bald darauf ins Britische Museum versetzt wurden, mag auch die Kluft zwischen dem Pergamenischen Weltwunder und dem in bescheidenen Verhältnissen angelegten, das übliche Mafs durchaus nicht überschreitenden Werke von Priene eine sehr grofse bleiben. Die auffällige Übereinstimmung einzelner Gestalten in den Reliefs beweist einen Zusammenhang zwischen beiden, den man sich als mittelbare oder unmittelbare Abhängigkeit vorstellen wird, und die Frage, auf welcher Seite nun die Priorität der Erfindung sei, drängt sich um so mehr auf, als wir anscheinend in der glücklichen Lage sind diese Frage auf rein geschichtliche Gründe gestützt zu entscheiden. Der Tempel zu Priene ist noch von Alexander geweiht worden (vgl. Dittenberger *Sylloge* 117. *Antiquities of Ionia* IV S. 23); gehörten die Reliefs zu diesem Bau, so wäre ihre Entstehung vor 323 gesichert und damit ihre Priorität vor dem Pergamenischen Friese, und wir müfsten, so hart es uns vielleicht ankäme, die Pergamenischen Künstler von dem verhältnifsmäfsig untergeordneten Werke in Priene abhängig denken. Overbeck hat (Plastik[3] II S. 103) diesen Schlufs gezogen, und die Prienische Gigantomachie als eine der Hauptquellen für die Pergamenische in Anspruch genommen; Bedenken dagegen hat Furtwängler (Arch. Ztg. 1881 S. 307) geäufsert; namentlich erklärte er den Stil der Prienischen

Reliefs für zu jung, als daſs sie dem Tempel gleichzeitig sein könnten, und ihm hat Murray, *History of greek sculpture* II S. 306, wenn auch mit Vorbehalt, zugestimmt[1]. Die technische Beschaffenheit der Reste scheint mir durchaus für die Richtigkeit dieser Ansicht zu sprechen.

Die anfänglich geäuſserte Meinung, daſs wir in den Reliefs Reste des Tempelfrieses besäſsen[2], ist jetzt wol allgemein aufgegeben[3]. Daſs der ursprüngliche Platz der Reliefs innerhalb der Tempelzelle gewesen sei, hat Thomas aus dem Fundort derselben mit Wahrscheinlichkeit geschlossen; daſs sie aber einen inneren Fries gebildet hätten, ist eine Annahme, welche durch dieselben technischen Gründe widerlegt wird, die gegen den Fries über den Säulen oder gegen irgend einen Fries am Gebäude selbst sprechen. Diese technischen Eigenheiten der Reliefs sind schon in den *Antiquities of Ionia* S. 34 kurz hervorgehoben. Die Platten des Reliefs haben danach eine zwischen 2½ und 6 englischen Zoll (0, 063 und 0, 152 m.) wechselnde Dicke. Bei den ausgestellten Stücken, welche in gleichartige und gleich dicke Stuckplatten eingelassen sind, kann man die Plattenstärke jetzt nicht mehr messen; unter den im Magazin aufbewahrten Resten maſs ich Platten von 0,07 bis 0, 135 m. Dicke. Bei zweien (*Inv.* 153 und 172[4]) war das erhaltene Stück der Platte nur 0,02 und 0,03 m. dick; natürlich konnte nicht eine ganze Platte, sondern nur irgend ein kleineres Stück derselben eine so auffällig geringe Stärke haben. Die Rückseite aller Platten ist mit einzelnen groben Hammerschlägen nur rauh bearbeitet, und sogar die seitlichen Ansatzfugen, wie sie ein Bruchstück ohne jede Figur (*Inv.* 177) und die Göttin mit dem Rest eines Flügels vor sich (*P* 21) zeigen, sind nicht feiner geglättet. Wo der untere Rand der Darstellung erhalten ist, wird er von einer vorspringenden Leiste gebildet, unterhalb deren sich die Platte noch in etwas geringerer Stärke weiter nach unten fortsetzt. Ein Stück dieses Fortsatzes ist in den Abbildungen Overbecks *a* und *f* zu erkennen. Die Arbeit dieses Teiles ist sorgfältiger als die der Rückseite: die Fläche ist durch viele kleine Meiſselhiebe hergestellt aber nicht weiter geglättet. Daſs dieser Teil der Platten ursprünglich nicht gesehen wurde, ist ohne weiteres klar, zumal seine Höhe von 5 bis 9 Zoll (0, 127 bis 0, 229 m.; ich maſs 0, 125. 0, 14. 0, 20. 0, 225 m.) wechselt. Er kann nur eine ähnliche Bestimmung gehabt haben wie die Zapfen an der unteren Kante einzeln aufgestellter Reliefplatten; bei dem in eine Mauer eingelassenen Fries wäre er nicht nur überflüssig, sondern geradezu zweckwidrig: die den Fries tragenden Blöcke müſsten eine von oben her in sie hineingearbeitete, schwierig herzustellende Rinne von verhältniſsmäſsig groſser Enge und dabei groſser Tiefe erhalten, in welche

[1]) Neuerdings hat sich auch Klein (Archäologisch-epigraphische Mitteilungen aus Österreich IX S. 180, 24) gegen einen Zusammenhang der Prienischen Reliefs mit den Resten des Maussolleums ausgesprochen und die Stütze, welche diese Annahme scheinbar in der Überlieferung hatte, beseitigt.

[2]) Lützows Zeitschrift für bildende Kunst VII, Beiblatt S. 209.

[3]) Vgl. *Antiquities of Ionia* IV S. 30. 34. Rayet und Thomas *Milet et le golfe Latmique* II S. 21. Overbeck S. 102.

[4]) Die im Magazin befindlichen Stücke bezeichne ich mit der Nummer des Inventars; die Nummern mit vorgesetztem *P* sind die der ausgestellten Fragmente.

die Reliefplatten eingelassen werden könnten, und durch diese ziemlich dicht an ihrer vorderen Fläche liegende Einarbeitung müfste ihre Haltbarkeit in hohem Grade gefährdet sein. Auch liefs sich der einzige Zweck, den eine solche Zurichtung haben könnte, nämlich die Reliefplatten vor einem Ausweichen nach vorn zu sichern, ebenso gut durch einen Zapfen von geringer Höhe, besser durch Verklammerung erreichen. Überhaupt ist zu bemerken, dafs die wechselnden Mafse der Reliefplatten, die ungenaue Arbeit, die sich an den Originalen überall zeigen aber schwer in Worte fassen läfst, gegen die Einordnung der Reliefs in einen gröfseren Bau spricht, wenigstens in einen solchen, der noch mit der ganzen Sorgfalt und Genauigkeit hergestellt ist, welche die älteren griechischen Bauten auszeichnet; vgl. Thomas S. 15. An den Reliefs ist nirgends eine Spur jener genauen Zurichtung der Fugen mit dem äufseren glatten Rande und dem gegen diesen etwas vertieften, rauhen Mittelfelde zu finden; alles ist nur grob zugerichtet, und nicht einmal die rechten Winkel bei dem unteren zapfenartigen Ansatz sind überall scharf hergestellt. Ein sicheres Kennzeichen, dafs diese Reliefs nicht Teile des Tempels bildeten, bieten diese Thatsachen; mir scheinen sie sogar zugleich gegen eine Entstehung in der Zeit Alexanders zu zeugen.

Der zapfenartige untere Teil der Reliefplatten findet, soviel ich sehe, seine Erklärung nur in der Annahme, dafs wir in ihnen die Reste einer Balustrade besitzen. Nur bei Platten, welche gewissermafsen frei stehen, kann es Sinn haben einen unteren Teil zapfenartig in den Unterbau einzulassen, und so einen Halt zu geben, der sonst fehlen würde. Thomas hat S. 21 nebenbei auch den Gedanken hingeworfen, die Reliefs hätten die Schranke vor dem Götterbilde geschmückt. Das ist unmöglich, da die *Antiquities* Taf. 6 angedeuteten Spuren ein Metallgitter zu beweisen scheinen; andere Gründe dagegen werden sich noch ergeben.

Die Reliefs zeigen auf ihrer vorderen Seite Ansatzspuren, die von Anfügungen verschiedener Natur herzurühren scheinen. Die erste Art ist am deutlichsten bei dem Rayet Taf. 15, 12 abgebildeten Bruchstück *P* 23, *i*. Es ist ein am rechten Rande der Platte herablaufender, etwa 0,01 m. über den Reliefgrund erhobener, 0,14 breiter rauher Streifen, den man zunächst als Zeichen davon annehmen könnte, dafs diese Platte in einer Ecke am rechten Ende einer Seite sich befunden habe und dafs die Reliefs nach dem Innern des von ihnen eingefafsten Vierecks gewendet waren. Derselbe erhobene Streifen findet sich an der linken Seite des Bruchstückes (*Inv.* 174), welche die Hände eines Giganten zeigt, der einen Felsblock über sein Haupt erhoben hatte; hier ist er jetzt noch 0,10 breit. Die Spur eines entsprechenden Streifens findet sich noch bei einem kleinen Bruchstück, welches aufserdem nur glatten Reliefgrund zeigt, und vielleicht an der rechten Seite der noch zu erwähnenden Gruppe *P* 23, *f*.

Eine andere Art von Ansatzspuren findet sich häufiger; es sind dies rauh gelassene Stellen des Reliefgrundes, die sich von dem sonst verhältnifsmäfsig glatten Grunde deutlich abheben und in der Arbeit dem unteren zapfenartigen Fortsatz gleich stehen. Furtwängler, dessen Aufmerksamkeit diese Spuren nicht entgangen

sind, war geneigt (S. 308) daraus auf unfertigen Zustand des ganzen Werkes zu schliefsen; dafs diese Stellen aber in der That Ansatzspuren sind, ergiebt sich zunächst aus dem bei Rayet Taf. 15, 17 abgebildeten Bruchstück *P* 23, *h*. Links ist bei diesem eine kleine aber sichere Spur des Plattenrandes erhalten, damit ziemlich parallel läuft etwa 0, 15 breit eine der beschriebenen rauh gelassenen Stellen, und in dieser findet sich eine bisher nicht beachtete Versatzmarke, ein Π. Wir müssen also diese wie die ähnlichen Stellen für Ansatzspuren halten. Deren giebt es zunächst überraschend viele. Das wichtigste Stück ist *P* 21, die Göttin vor welcher der Rest eines Flügels sichtbar wird; nur hier ist der obere Rand der Platte erhalten, und wir finden nun, dafs nicht nur längs des linken Seitenrandes ein etwa 0, 19 breiter rauher Streifen die Platte umsäumt, sondern auch längs des oberen ein 0, 14 breiter. Die ganze Höhe der Platte bis zu der Fufsleiste beträgt 0, 80 m.; eine gleiche Höhe haben wir bei den andern Platten vorauszusetzen, und wir erhalten dann über den Köpfen aller Figuren einen entsprechend breiten leeren Streifen, den wir uns doch nur zur Aufnahme eines die Darstellung nach oben begrenzenden architektonischen Gliedes bestimmt denken können[5]. Für die erwähnten und die noch zu nennenden senkrechten, streifenförmigen Ansätze weifs ich keine bessere Erklärung zu geben, als dafs sie für kleine Pfeiler bestimmt waren, die zu gleicher Zeit die Darstellung in Abschnitte zerlegten und das obere architektonische Glied trugen. Die ganze auffällige Herrichtung würde zu der Annahme stimmen, dafs diese architektonischen einfassenden Glieder aus einem besondern Material bestanden hätten. Als nächste Analogie drängt sich der Münchener Nereidenfries auf; einen Unterschied würde allerdings sofort neben der gröfseren Breite die gröfsere Anzahl der Pfeiler in Priene bedingen; noch von fünf weiteren Ansätzen dieser Art lassen sich die Spuren auffinden. Sehr klar ist es bei *Inv.* 173, dem Bruchstück eines Schildes, da hier die rauhe, noch 0,065 breite Ansatzfläche einen Teil des Schildes in scharfem, rechtwinkeligem, etwa 0,03 tiefen Einschnitt weggenommen hat. Auch bei *Inv.* 183, dem Rest einer rechten, auf den Grund aufgestützten Hand, welche wol eine Waffe hielt, liegt der rauhe Teil am linken Ende der Platte tiefer als der Felsgrund und schneidet scharf in ihn ein. Die Ansatzspur vorn am Felsen selbst kann wol hier wie bei *Inv.* 176 nur von angestückten Teilen der Sculptur herrühren. Bei dem vornüber stürzenden Giganten mit Schild *P* 23, *d* ist rechts, wenn wir das ehemals vom Schilde bedeckte Stück in Abzug bringen, noch ein etwa 0, 135 breiter glatter Rand ohne Fufsleiste vorhanden, und man kann vor dem Original sogar glauben, die sichere Spur eines ehemals angesetzten, senkrechten und geradlinigen Gegenstandes zu bemerken. Bei dem Bruchstück *P* 22, welches uns die Reste einer Gottheit und einen zu Boden gestürzten Giganten zeigt, läfst sich erkennen, dafs

[5]) Bei der besprochenen Platte *P* 21 findet sich im oberen rauhen Streifen, 0, 12 vom Rand entfernt ein kleines Bohrloch. Dasselbe würde zu klein sein, um die Befestigung eines architektonischen Gliedes zu bilden: es diente mit einem zweiten, weiter unten erhaltenen, die Lanze der Göttin zu halten. Dafs das obere Bohrloch, wie es scheint, bereits in das architektonische Glied hineingearbeitet wurde, kann nicht gegen diese Auffassung sprechen.

der Schild dieses letzteren nicht ganz dargestellt war, natürlich um Raum für einen der Pfeiler zu schaffen. Endlich ist *P* 23, *f* zu nennen, ein zu Boden gesunkener Gigant mit Resten seines Gegners. Bei diesem Stücke fehlt links die Fufsleiste in einer Breite von 0, 08 m., nicht etwa in Folge der Zerstörung. Rechts ist eine andere Ansatzspur zu bemerken, indem der am Boden liegende Helm geradlinig abgeschnitten ist, und an der entsprechenden Stelle darüber beginnt der Reliefgrund rauh zu werden, wie es scheint sich auch etwas zu erheben, so dafs dieser Ansatz vielleicht zu der an erster Stelle beschriebenen Art zu rechnen ist. Leider ist die rechte Seite der Platte zu stark zerstört, um die Art des Ansatzes mit völliger Sicherheit erkennen zu lassen. Die Länge des Bildfeldes zwischen beiden Ansatzspuren beträgt etwa 0,74 m. Keine Schlüsse gestattet das oben erwähnte Bruchstück ohne alle Figuren (*Inv.* 177), das bei einer Höhe von 0,265 eine Breite von 0,38 hat und wol die unterste rechte Ecke einer Platte darstellt, wozu die rauhe Bearbeitung stimmt.

Dafs die sieben besprochenen Ansatzspuren nicht von dem Zusammenstofsen der Eckplatten herrühren können, ist klar; es bleibt wol kaum eine andere Erklärung als unsere Annahme kleiner Pfeiler, welche, nach dem Mafse von *P* 23, *f* und der verhältnifsmäfsig grofsen Zahl der Spuren zu urteilen, in sehr geringen Abständen angebracht waren. Die an erster Stelle besprochenen Ansatzspuren würden sich zur Not ebenso erklären lassen, ihr abweichender Charakter und ihre geringere Zahl erlauben wenigstens an der Vermutung festzuhalten, dafs es die Eckplatten seien, welche so zusammengefügt waren und dafs also die Sculpturen von der inneren Seite des von ihnen eingeschlossenen Vierecks her gesehen wurden.

Zu der Auffassung der Reliefs als Schmuck einer Balustrade pafst ein weiterer Umstand: sie sind nicht bestimmt in gröfserer Höhe gesehen zu werden. Schon die verhältnifsmäfsig grofse Relieferhebung zeigt das, und diese vor den Originalen ohne weiteres einleuchtende Thatsache läfst sich selbst ohne diese in einzelnen Fällen anschaulich machen. Bei *P* 13, einem Gefallenen den sein Gegner mit dem rechten Knie niederdrückte, ist es besonders klar. Sobald dieses Relief über die Augenhöhe des Beschauers gehoben wird, beginnt das linke Bein des Gefallenen das linke Bein des Gegners zu verdecken und die ganze Composition unklar zu machen, und dies um so mehr, als der Schenkel des Gefallenen nicht natürlich gebildet, sondern nach dem Reliefgrunde zu noch durch einen ziemlich flüchtig gearbeiteten Teil in der Weise verstärkt ist, dafs sein Durchmesser senkrecht zum Reliefgrund gemessen etwa 0,11 m., senkrecht zur unteren Kante 0,06 m. beträgt. Je mehr man das Relief hebt, desto störender tritt dies hervor; nur in der Augenhöhe ist dieser Fehler nicht zu bemerken. Ähnlich verhält es sich mit dem Helios (Overbeck *a*). Je mehr man ihn in die Höhe rückt, desto mehr wird er von den etwa 0,17 vorspringenden Leibern seiner Rosse verdeckt, während er doch ganz ausgearbeitet und doch wol auch sichtbar war. Überhaupt müfsten die vier so frei ausgearbeiteten Pferde[6] von einem

[6]) Overbeck irrt, wenn er S. 103 nur drei Rosse vor dem Wagen annimmt; sogar in der Abbildung läfst sich das noch verfolgen. Zwei Rosse, die beiden zur Linken vom Lenker aus,

tiefern Standpunkt gesehen einen äufserst unschönen Anblick gewährt haben. Ein Vergleich mit dem Wettrennerfries vom Maussolleum oder der Heliosmetope aus Ilion macht besonders anschaulich, wie wenig das Prienische Relief geeignet ist von unten betrachtet zu werden.

Sind wir aber so zu der Annahme gedrängt, dafs sich die Reliefs ursprünglich wol im Tempel, aber nicht als Teil des Gebäudes selbst, und an verhältnifsmäfsig niedrigem Platze aufgestellt befanden, so wird ihr Zusammenhang mit dem ersten Bau um so mehr fraglich als wir von späteren Umgestaltungen des Tempels wissen. Das kolossale Bild der Athene hatte erst Orophernes von Kappadokien um 158 v. Chr. geweiht (*Antiquities* S. 25) und seine Aufstellung mufs, wie auch Furtwängler S. 308 hervorhebt, das ganze Innere des Tempels umgestaltet haben. Von einer zweiten Änderung gab eine Inschrift Kunde (*Antiquities* zu S. 29), in der ein Marcus Antonius Rusticus sich rühmt, den τριβασμὸς des Tempels der Athena und dem Augustus geweiht zu haben. Wir haben also zunächst kein Recht, das Datum des Tempels auf die Sculpturen zu übertragen, zumal, wie schon oben bemerkt wurde, die technische Ausführung derselben weit von der am Tempel selbst sichtbaren Sorgfalt entfernt ist. Fassen wir aber unbefangen den Stil der Reliefs ins Auge, so werden wir Furtwänglers Urteil zustimmen, der sie nach dem Pergamenischen Altar entstanden denkt und ihre vom Maussolleumfries verschiedene Art betont. Eine stilistische Vergleichung so trümmerhaft erhaltener Werke ist nicht ohne Schwierigkeit, aber in manchen Einzelheiten tritt immer noch der stilistische Charakter hervor. Der einzige Kopf, der sich unter den Reliefs von Priene gefunden hat (*Inv.* 188), ist zwar jämmerlich schlecht erhalten, aber er zeigt uns die in Pergamon typische pathetische Bewegung so klar, dafs wir ihn nicht von jenen Werken trennen können, ihn aber seiner weichlicheren Arbeit wegen für jünger halten möchten. Eine Einzelheit, die sich auch vergleichen läfst, ist der Adler (*Inv.* 169), der sowol an sich betrachtet als auch mit den Pergamenischen Werken verglichen einen eigentümlich schwächlichen, steifen Eindruck macht. Er scheint mehr einem ausgestopften Vogel nachgebildet als einem lebenden. Wichtiger als diese und ähnliche einzelne Beobachtungen scheint mir der charakteristische Unterschied, der sich in der Reliefbehandlung der Prienischen Reliefs und etwa des Mausolleums zeigt. Auch wenn man die «ideale Oberfläche» des griechischen Reliefs zunächst aus der thatsächlich gegebenen Oberfläche der Marmorplatte herleitet, auf welche der Künstler seine Figuren im Umrifs zeichnete, indem er ihnen je nach Bedarf mehr oder weniger hohe Relieferhebung dadurch gab dafs er verschieden tief in den Grund hinein arbeitete, wird man dieser Oberfläche für die Entwickelung des Reliefs eine Bedeutung zusprechen dürfen. Die archaische Kunst nimmt sie als

sind durch die erhaltenen Hinterbeine gesichert; von einem dritten, einem bäumenden, rühren die Reste des Vorderbugs und der Vorderbeine her, welche sich von dem Leibe des zweiten Pferdes von links her abheben. Zu diesem dritten Pferde kann aber der vor Helios' Füfsen erscheinende Rest nicht gehört haben, wie schon die Linie des Rückens beweist, welche einem weniger lebhaft bewegten Tier angehört.

notwendiges Übel hin, bildet die Figuren zunächst als übriggelassene Stücke dieser Oberfläche und rückt die Gestalten so zurecht, dafs für sie möglichst viel von dieser Fläche ohne viel Arbeit verwendet werden kann, aber im einzelnen Fall versucht sie auch sich über die gegebene Schranke hinwegzusetzen. Das in Vorderansicht gebildete Viergespann von Selinus ist ein Beispiel dieser Art. In jedem Fall spürt man den Zwang, den das Material dem Kunstwerk wirklich auferlegt. Die weitere Entwickelung führt naturgemäfs, da diese Beschränkung nicht aufzuheben ist, dazu, sie als eine selbstgewollte erscheinen und so für das Gefühl verschwinden zu lassen, die Freiheit durch freiwillige Unterordnung unter das Gesetz zu bewahren: das Bestreben der Künstler ist darauf gerichtet, ihre Figuren in einer lebendigen und natürlichen Haltung und doch so zu bilden, dafs ihre Glieder möglichst in einer Ebene liegen, dafs möglichst wenige und möglichst kleine Teile der Gestalten eine mit der Richtung der Reliefplatte gewissermafsen streitende Lage einnehmen. Lebhaft bewegte Darstellungen liefsen eine strenge Durchführung nicht immer zu, besonders mufste zuweilen bei knieenden Gestalten der Unterschenkel des gekrümmten Beines stark von der Richtung der Reliefebene abweichen; die in Folge geringer Relieferhebung dann notwendige Verkürzung suchten die Künstler meist zu verstecken, indem sie die störenden Linien möglichst hinter dem in der Hauptebene gehaltenen Oberschenkel verschwinden liefsen (so z. B. am Maussolleum, Newton *Discoveries* I Taf. 9, 2), ähnlich wie beim Phigalischen Fries der Oberkörper des toten Kentauren wenigstens mit dem Fell verhüllt ist. Je weniger aber diese strenge Stilisirung auf die Dauer gefiel, desto mehr Freiheiten nahmen sich die Künstler, desto mehr traten sie in bewufsten Gegensatz zu den in dieser Kunstart ausgebildeten Gesetzen. Die zunehmende Häufigkeit der reinen Vorderansicht hängt sicher damit zusammen; wenn sie auf den Grabreliefs zu einer fast ausschliefslichen Herrschaft kommt (Conze, Berliner Sitzungsberichte 1884 S. 623), ist dabei die Nachahmung der auf Grabmälern aufgestellten Statuen, daneben aber gewifs diese in allen Reliefwerken zu spürende Geschmacksrichtung wirksam.

Wer sich diese Entwickelung ins Gedächtnifs zurückruft, kann nicht zweifeln, die Reliefs von Priene der letzten Stufe zuzuschreiben und sie also für beträchtlich jünger zu halten als das Maussolleum, welches von dieser letzten Manier noch keine Spur zeigt. Die Sculpturen von Priene lassen eine durch die grofse Erhebung besonders auffallende Neigung erkennen, die Gestalten, bei denen die Vorderansicht vorherrscht, in einen Gegensatz zur Reliefebene zu bringen und so davon zu lösen. Ein besonders deutliches Beispiel ist der knieende Krieger Rayet Taf. 15. 16; eine solche Gestalt würde man im vierten Jahrhundert niemals von vorn dargestellt haben. Es ist bei dem Mangel genügender Abbildungen nicht möglich, aber auch nicht nötig dies bei allen Figuren zu verfolgen, nur ein besonders drastischer Fall sei noch erwähnt. Es ist das schon genannte Fragment *P* 13. Hier befindet sich der eine Unterschenkel des Siegers geradezu in senkrechter Lage zu dem Reliefgrund, aber er ist nicht etwa verkürzt, sondern in voller Länge ausgearbeitet; leider sind von dieser Gestalt nur geringe Reste erhalten, so dafs sich nur dieser ver-

einzelte Umstand mit Sicherheit hervorheben läfst. Doch genügt er und die nicht seltenen ähnlichen Besonderheiten, wie z. B. ein in reiner Seitenansicht dargestellter Schild (*P* 23, *f*), die Reliefs aus dem vierten Jahrhundert in eine weit jüngere Zeit hinabzurücken.

Die aus diesen Betrachtungen gewonnene Anschauung wird durch den Vergleich der Reliefs von Priene mit den entsprechenden Gruppen vom Pergamenischen Friese bestätigt. Keine Unterschiede von Belang ergeben sich allerdings bei der aus dem Boden auftauchenden Gaia, den beiden, einen Felsblock erhebenden Händen (*Inv.* 174) und dem Unterteil einer lebhaft bewegten weiblichen Gestalt (*Inv.* 143), Bruchstücke von denen das erstere mit dem Gegner der Hekate, letzteres mit dieser selbst sich vergleichen läfst. Auch bei dem Giganten, welcher vom Löwen der Kybele zerfleischt wird (*Antiquities* Taf. 19, 3. Overbeck *d*), ist die Abweichung nicht streng beweisend, obwol wir zugestehen müssen, dafs die Haltung des Pergamenischen Giganten, der sich zu seinem Gegner umzuwenden versucht und deutlich erkennen läfst wie er eben erst zu Boden gestürzt ist, weit ausdrucksvoller und künstlerisch wirksamer ist als die des Prienischen, der mehr von seiner linken Seite sichtbar in einer Haltung am Boden kniet, die er schon eingenommen haben müfste, ehe ihn der Löwe ergriff. Am klarsten ist das Verhältnifs bei der Kybele selbst (Rayet Taf. 15, 13. Overbeck *f*). Die Bewegung ihrer Arme ist im Pergamenischen Fries ganz durch die Handlung des Bogenschiefsens motivirt, und angemessen motivirt; das Relief von Priene zeigt sie uns unthätig auf ihrem Löwen, in der Rechten statt des Bogens das Tamburin, mit der Linken vermutlich statt des Pfeiles ihr Gewand fassend. Das ist doch offenbar das gedankenlose Abschwächen eines anderweitig frisch erfundenen und lebendig empfundenen Motivs. Der Eindruck, dafs die Prienische Kybele das jüngere Werk sei, wird durch die Art wie die Göttin reitet noch verstärkt. In Pergamon erscheint sie in jenem vornehmen, langgestreckten Sitz, der den griechischen Frauengestalten eine solche Würde verleiht; der Künstler folgte bei seiner Composition nicht allein dem Behagen an diesen schönen Linien, sondern zugleich dem oben bereits angedeuteten Streben, seine Gestalt möglichst in der Ebene zu zeichnen, sie für die Reliefcomposition zu stilisiren. Der Künstler von Priene hat seiner Göttin zwar eine etwas natürlichere Haltung gegeben, aber indem er den Körper deshalb ganz in Vorderansicht bildete, für den Schwung des Pergamenischen Vorbildes eine störende Unklarheit der Linien und Schwerfälligkeit der ganzen Gestalt eingetauscht.

Wenn wir aus alledem den Schlufs ziehen müssen, dafs die Gigantomachie von Priene jünger ist als die von Pergamon, so bleiben andererseits so viele Berührungspunkte, dafs wir den zeitlichen Abstand beider nicht zu grofs annehmen werden. Offenbar spricht eine grofse Wahrscheinlichkeit dafür, dafs die Prienischen Reliefs im Zusammenhange mit den Umgestaltungen des Orophernes, also um 158 v. Ch., entstanden sind; vgl. Furtwängler S. 308.

Eine kurze Bemerkung verlangt noch der Gegenstand der Skulpturen von Priene. Dafs sich weitaus der gröfste Teil der Bruchstücke sicher auf die Giganto-

machie bezieht, ist klar, aber man hat Spuren davon finden wollen, dafs mit dieser die Schlacht gegen die Amazonen, ja vielleicht gegen die Kentauren verbunden gewesen sei; vgl. Overbeck S. 104. Dem gegenüber müssen wir daran festhalten, dafs sich kein Bruchstück sicher auf diese beiden Mythen bezieht. Vier Fragmente sind für Amazonen erklärt worden. Von diesen zeigt *Inv.* 11 (*P* 23, *e*) eine am Boden knieende Gestalt in kurzem faltigem Chiton mit einem Überschlag, eine für Amazonen doch auch nicht übliche und für eine Gottheit ebenso gut mögliche Tracht. *Inv.* 152 (*P* 23, *a*) ist in Wahrheit die Brust einer von vorn gesehenen mit Exomis bekleideten männlichen Gestalt, die niedersinkend von einem Genossen gestützt wird. Ebensowenig ist *Inv.* 148 (*P* 23, *h*. Rayet Taf. 15, 17) eine Amazone, da unterhalb des vermeintlichen kurzen Chitons noch weitere Falten erscheinen, dieser also ein langer Überschlag über dem gewöhnlichen Gewande ist. *Inv.* 147 (*P* 23, *b*) endlich trägt ein hoch, dicht unter der Brust gegürtetes Gewand, das den Falten wie dieser Gürtung nach zu schliefsen kein kurzer Chiton gewesen sein kann. Für die Kentauromachie[7], die doch irgend welche Spuren zurückgelassen haben müfste, läfst sich nur die Gestalt *Inv.* 157 (*P* 19) anführen, die man für Kaineus hält. Allerdings steckt dieselbe bis zu den Schenkeln in der Erde, aber ein Kaineus müfste sich doch mit dem erhobenen Schilde decken, während hier der linke Arm gesenkt ist. Gegenüber dem völligen Mangel an Resten von Kentauren ist diese Figur eine zu schwache Stütze jener Vermutung, und wir werden den Versuch machen müssen sie in der Gigantomachie unterzubringen. Aus dem Namen Kaineus, den einer der Giganten bei Tzetzes (Abhandlungen der Berliner Akademie 1840 S. 150, 94. Matranga, *Anecdota* S. 580, 95) führt, läfst sich nichts schliefsen, aber wenn wir sie auch nicht nachweisen können, so ist doch die Sagenform nicht undenkbar, dafs einer der Giganten in die Erde hinein geblitzt worden sei, zumal das Begraben der Giganten unter Inseln oder Bergen und ihre Verwandelung in Steine eine so grofse Rolle spielt; vgl. Wieseler in Ersch und Grubers Encyclopädie, Erste Section LXVII S. 151. 166.

Bonn, im Oktober 1885.

Paul Wolters.

[7]) Das Bruchstück Rayet Taf. 15, 15, das man am ersten aus der Kentauromachie erklären könnte, ist nur durch Irrtum dort abgebildet. Es gehört gar nicht zu den Funden von Priene, wie schon Murray, *A history of Greek sculpture* II S. 305, 2 andeutet.

BIBLIOGRAPHIE.

Th. Alt Die Grenzen der Kunst und die Buntfarbigkeit der Antike. Berlin. VII und 142 S. 8°.

A. Baumeister Denkmäler des klassischen Altertums. Lief. 26—27. München. 8°.

J. J. Bernoulli Römische Ikonographie. II. Bildnisse der römischen Kaiser. I. Das Julisch-Claudische Kaiserhaus. Berlin und Stuttgart. 438 S. 35 Taff. 8°.

L. Bolle Das Knöchelspiel der Alten. Sonderabdruck aus einer Festschrift der Stadtschule zu Wismar. 42 S. 2 Taff. 8°.

A. Brückner Ornament und Form der attischen Grabstelen. Strafsburg. V und 93 S. 2 Taff. 8°.

H. von Brunn Archäologie und Anschauung. Rede beim Antritt des Rectorats. München. 22 S. 4°.

A. von Cohausen Der römische Grenzwall in Deutschland. Nachtrag. Wiesbaden. 30 S. 2 Taff. 8°.

(H. H. Cole) Illustrations of Greco-Buddhist sculptures from the Yusufzai district. Published by order of the Governor General in council for the office of curator of ancient monuments in India. Calcutta. 7 S. 30 Taff. fol.

M. Collignon Phidias. Paris. 124 S. 45 Abb. 8°.

Ch. Daremberg et E. Saglio Dictionnaire des antiquités Grecques et Romaines, fasc. 10ième (Con-Cup). Paris. S. 1441—1600. 4°.

W. Dittenberger De sacris Rhodiorum. Index scholarum aest. Halens. 13 S. 4°.

H. Dressel Untersuchungen über die Ziegelstempel der gens Domitia. Berlin. VII und 67 S. 8°.

A. Dumont et J. Chaplain Les céramiques de la Grèce propre, fasc. 3: vases peints. Paris. S. 161—244. 10 Taff. 4°. [Der von Dumont hinterlassene Text ist von E. Pottier mit kenntlich gemachten Hinzufügungen herausgegeben.]

L. Fenger Dorische Polychromie. Untersuchungen über die Anwendung der Farbe auf dem dorischen Tempel. (Mit Atlas von 8 Tafeln.) Berlin. 46 S. fol.

B. Foerster Olympia. Ein Blick auf den allgemeinen kunst- und kulturhistorischen Werth der Grabungen am Alpheios. Halle. VI und 25 S. 4 Textabb. 8°.

P. W. Forchhammer Kunstbestrebungen. Rückgang der höheren Geistesbildung. Rede zur Feier des Winckelmannsfestes in der Aula der Christian-Albrechts-Universität. Kiel. 17 S. 8°.

W. Fröhner Collection H. Hoffmann: Terres cuites antiques, verrerie et bijoux d'or. Paris. 73 S. Vignetten und 20 Taff. 4°.

B. Graef De Bacchi expeditione Indica monumentis expressa. Inest tabula. Berolini. 56 S. 8°.

H. Heydemann Dionysos' Geburt und Kindheit. X. Hallisches Winckelmannsprogramm. 58 S. Doppeltafel und Textabb. 4°.

F. Hiller de Gaertringen De Graecorum fabulis ad Thraces pertinentibus quaestiones criticae. Diss. inaug. Berol. 34 S. 8°.

H. Jordan Topographie der Stadt Rom im Altertum. I. Bd., 2. Abteilung. Berlin. VIII und 487 S. 5 Taff. 1 Plan. 8°.

G. Knaack Quaestiones Phaethonteae. (Philologische Untersuchungen Heft 8.) Berlin. 81 S. 8°.

G. Loeschcke Die östliche Giebelgruppe am Zeustempel zu Olympia. Dorpater Universitätsprogramm. 15 S. 4°.

C. Marchesetti La necropoli di S. Lucia presso Tolmino. Scavi del 1884. Trieste. 73 S. 10 Taff. 8°.

H. Marquardt Zum Pentathlon der Hellenen. Programm des Domgymnasiums zu Güstrow. 22 S. 2 Taff. 4°.

J. Marquardt Das Privatleben der Römer. 2 Thle. 2. Auflage, besorgt von A. Mau. Leipzig. XIV, XII und 887 S. 2 Taff. 35 Textabb. 8°.

J. Morgenthau Über den Zusammenhang der Bilder auf griechischen Vasen. I. Die schwarzfigurigen Vasen. Leipzig. 88 S. 8°.

M. Ruggiero Storia degli scavi di Ercolano ricomposta su documenti superstiti. Napoli. LI und 696 S. 12 Taff. 4°.

A. Schneider Der troische Sagenkreis in der ältesten griechischen Kunst. Leipzig. V und 191 S. 8°.

F. Studniczka Beiträge zur Geschichte der altgriechischen Tracht. Abhandlungen des archäologisch-epigraphischen Seminars der Universität Wien. VI, 1. Wien. 143 S. 47 Textabb. 8°.

C. von Veith Das römische Köln, nebst einem Plane .der römischen Stadt mit Einzeichnung der bemerkenswerthesten Funde. Festprogramm des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande. Bonn. 63 S. 4°.

Académie des inscriptions et belles lettres. 1885.
Lettre de M. Edm. Le Blant. [Über die Ausgrabungen Marainis in Rom.] S. 108—112.
A. Castan, Le capitole de Carthage. S. 112—132.

Sitzungsberichte der k. Akademie der Wissenschaften zu München. 1885. Heft IV.
von Christ, Chemische Analysen aus dem Antiquarium. S. 397—405.

Anzeiger der philosophisch-historischen Klasse der k. k. Akademie der Wissenschaften zu Wien.
1885. N. 26. O. Benndorf, Mittheilung in Betreff des Sullanischen Senatsconsultes von Lagina.
1886. N. 3. von Hartel, Mittheilungen über die Ergebnisse der Expeditionen des Grafen Dr. Karl Lanckoroński nach Pamphylien und die hierüber in Vorbereitung begriffenen Publicationen.
« N. 4. Erwiderung von P. Foucart auf die Mittheilung von O. Benndorf, mit angefügter Duplik von dem letzteren.

The Academy. 1886.
N. 713. W. M. Flinders Petrie & F. Ll. Griffith, Latest discoveries at Naukratis. S. 15f.
N. 716. A. Michaelis, Rec. von: Waldstein, Essays on the art of Pheidias. S. 64ff.
N. 717. 718. 725. Ernest A. Gardner, The excavations at Naukratis. S. 82. 100. 226f.

Anzeiger für schweizerische Alterthumskunde. 1886.
N. 1. C. Brun, römische Funde im Thurgau. S. 252.
N. 2. A. Schneider, Neue Funde in Aventicum. S. 258—261.

Arte e Storia. V. Jahrgang.
E. Consiglio, Scoperta di alcuni mosaici antichi in Taranto. No. 8, S. 60f.
M. Camera, L'antica Posidonia. No. 10, S. 73—75. No. 11, S. 85—87.

The Athenaeum. 1886.
N. 3038. Nekrolog auf Mr. James Fergusson. S. 109f.
N. 3039. R. Lanciani, Notes from Rome. S. 144.
N. 3044. The discoveries on the Acropolis of Athens. S. 303f.
N. 3046. R. Lanciani, Notes from Rome. S. 365f.
N. 3047. F. M. Nichols, Roman topography. S. 398f.
N. 3048. Spyr. P. Lambros, Notes from Athens. S. 429.

Das Ausland. 1886.
N. 8. 9. E. Bötticher, Einiges zur Hissarlik-Frage. S. 141—144. 167—170.
N. 13. 14. E. Bötticher, Tiryns. S. 241—244. 266—270.

Bulletin des commissions royales d'art et d'archéologie à Bruxelles. 1885.
H. Schuermans, Anciens chemins et monuments dans les Hautes Fagnes. S. 315—323.

Bulletin de Correspondance Hellénique. Année X.
Fasc. 1. G. Cousin et F. Durrbach, Basrelief de Lemnos avec inscriptions. S. 1—6.
M. Holleaux, Fouilles au temple d'Apollon Ptoos. (Planche.) S. 66—80.
Fasc. 2. E. Pottier, Fouilles dans la nécropole de Myrina faites par M. A. Veyries. S. 81—94.
M. Holleaux, Fouilles au temple d'Apollon Ptoos. S. 98—101.
Fasc. 3. M. Holleaux, Fouilles au temple d'Apollon Ptoos. S. 190—199.
E. Pottier, Fouilles dans la nécropole de Myrina: osselets aux marques et inscriptions. S. 210—215.

Bullettino della commissione archeologica comunale di Roma. Serie terza. 1886.

Fasc. 1 (Gennaio-Marzo).

A. Capannari, Di un Mitreo pertinente alla casa de' nummi scoperto nella via Firenze. (Tav. IV.) S. 17—26.

R. Lanciani, Notizie del movimento edilizio della città in relazione con l'archeologia e l'arte. S. 27—41.

R. Lanciani, Trovamenti risguardanti la topografia e la epigrafia urbana. S. 42—48.

C. L. Visconti, Trovamenti di oggetti d'arte e di antichità figurata. S. 49—53.

O. Benndorf, Sopra una statua di giovane nel palazzo dei Conservatori. (Tav. I.—III. e 6 zincotipie.) S. 54—76.

Fasc. 2 (Avrile).

R. Lanciani, Notizie del movimento edilizio della città in relazione con l'archeologia e l'arte II. S. 79f.

R. Lanciani e G. Gatti, Trovamenti risguardanti la topografia e la epigrafia urbana. II. S. 81—101.

R. Lanciani, Fistole acquarie letterate, aggiunte di recente alla collezione capitolina. S. 102—105.

C. L. Visconti, Trovamenti di oggetti d'arte e di antichità figurata. S. 106—111.

R. Lanciani, Scoperte recentissime. S. 112—114.

Bulletino di Archeologica e Storia Dalmata. Anno IX. Spalato. 1886.

F. Bulić, Descrizione delle lucerne fittili che si conservano nell' i. r. Museo di Spalato. N. 1, S. 21—24. N. 3, S. 56f. N. 4, S. 67—69.

Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική. 1886.

Τεῦχος πρῶτον.

Β. Ν. Στάης, Μουσικὴ ἔρις Ἀπόλλωνος πρὸς Μαρσύαν. (Taf. 1 und Textabb.) S. 1—8.

Π. Καββαδίας, Κεφαλαὶ ἐκ τῶν ἐν τοῖς ἀετώμασι τοῦ ναοῦ τῆς Ἀλέας Ἀθηνᾶς ἀγαλμάτων. (Taf. 2.) S. 17—20.

Δ. Φίλιος, Ἐλευσινιακὰ ἀνάγλυφα. (Taf. 3.) S. 19—32.

Χρ. Δ. Τζούντας, Ἀνασκαφαὶ ταφῶν ἐν Ἐρετρίᾳ. (Taf. 4). S. 31—42.

Ιακ. Χ. Δραγάτσης, Πειραϊκὰ ἀρχαιολογήματα. S. 49—52.

Gazette des beaux-arts. 1886.

E. Pottier, Les terres cuites de Myrina au musée du Louvre. (6 Abb.) S. 261—279.

S. Reinach, Courrier de l'art antique. (11 Abb., darunter zwei der neugefundenen archaischen Athenastatuen von der Akropolis.) S. 413—431.

Die **Grenzboten**. 1886.

H. Blümner, Archäologie und Anschauung. S. 173—178.

Ad. Rosenberg, Die Färbung der Marmorsculpturen. S. 274—280.

Neue **Jahrbücher** für Philologie und Pädagogik. Bd. 133. 134. 1886.

Heft 1. P. Weizsäcker, Pausanias und die Bildwerke in den Propylaien. S. 1—28.

Preufsische **Jahrbücher**. 1886.

Heft 2. J. B(runs), Wandlungen innerhalb der klassischen Archäologie. S. 167—179.

Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande. Heft 80. 1885.

von Veith, Die Römerstrafse von Trier nach Köln. 3. Die römischen Wasserleitungen aus der Eifel zum Rhein. S. 1—22.

E. Hübner, Neue Studien über den römischen Grenzwall in Deutschland. S. 23—142. 145—149. 240.

J. Klein, Kleinere Mittheilungen aus dem Provinzialmuseum zu Bonn. S. 150—160.

Reuleaux, Remagen im Mittelalter und zur Römerzeit. S. 161—183.

von Veith, Römische Mauerreste am Schänzchen bei Bonn. S. 230—232.

Sch., Römische Funde in Bassenheim. S. 232.

Römische Niederlassung in Ettlingen. [Aus der Karlsruher Zeitung.] S. 232f.

C. Könen, Römerwarte in Liedberg. S. 233f.

C. Könen, Römische Gräberfunde in Neufs. S. 237.

J. Klein, Römischer Begräbnisplatz in Sattig. S. 237 f.

The American Journal of archaeology and of the history of fine arts. Vol. I. 4.

S. Reinach, Marble statue of Artemis in the museum at Constantinople. (Taf.) S. 319 — 323.

S. Reinach, Inscribed base of an archaic bronze statue from mount Ptous. (Taf.) S. 358 — 360.

The Archaeological Journal. Vol. XLII.

P. Scarth, Notices of the last discoveries made in uncovering the Roman baths at Bath, and those at Herbord, near to Poitiers. S. 11 — 17.

J. Hirst, On the mining operations of the ancient Romans. S. 20 — 41.

Bunnell Lewis, The Roman antiquities of Switzerland. S. 171 — 247.

J. Hirst, On the present prospects of archaeology at Athens. I. Athens. II. Eleusis. S. 378 — 420.

The Journal of the British Archaeological Association. Jahrgang XLI.

C. H. Compton, Recently discovered remains of a Roman bridge in the river Trent. S. 43 — 53.

C. Lynam, recent excavations on the site of Hulton Abbey, near Stoke-upon-Trent. S. 65 — 83.

J. H. Whieldon, Notes on the excavations at Collingham, on the site of a Roman bridge. S. 83 — 86.

S. M. Mayhew, Results of some excavations in London, and Notes on Persian art. S. 200 — 208.

F. Morgan, On the baths of Aquae Solis, restorations and inscriptions. S. 209 ff.

T. G. Pinches, The Babylonian and Assyrian Cylinder-sales of the British Museum. S. 396 — 405.

The Journal of Philology. XIV. Jahrgang.

N. 28. J. G. Frazer, The Prytaneion, the temple of Vesta, the Vestals, perpetual fires. S. 145 — 172.

Kunst und Gewerbe. XII.

H. Blümner, Der altgriechische Möbelstil.

Allgemeine österreichische Literaturzeitung. 1886.

A. Graf Dzieduszycki, Zur Geschichte der archäologischen Forschungen in Galizien. No. 16 — 17, S. 15 f. No. 18 — 19, S. 13 f. No. 20 — 21, S. 17 f.

Magazin für die Literatur des In- und Auslandes. 1886.

August Boltz, Die Nereide Mutter. Eine kretische Volkssage. S. 57 f.

K. Blind, Die vorgeschichtliche Burg im Peloponnes. S. 219 — 221. 233 — 235. 244 — 246.

Archäologisch-epigraphische Mittheilungen aus Oesterreich-Ungarn. Jahrgang IX, Heft 2.

W. Klein, Bathykles. S. 145 — 191.

G. Hirschfeld, Das Gebiet von Aperlai. Mit Karte. S. 192 — 201.

C. Schuchhardt, Wälle und Chausseen im südlichen und östlichen Dacien. Mit Karte. S. 202 — 232.

Torma, Das Amphitheater zu Aquincum. [Auszug aus einer in ungarischer Sprache geschriebenen Monographie desselben Verfassers.] S. 233 — 237.

Mittheilungen der k. k. Centralcommission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale. Wien. 1886.

Heft I. K. Deschmann, Die neuesten römischen Funde von Dernovo (Neviodunum) in Unterkrain. (6 Textabb.) S. 17 — 32.

Monatsblätter des wissenschaftlichen Clubs. Wien. 1886.

No. 5. A. Hauser, Der Palast des Diocletian und die Restaurirung des Domes von Spalato. 8 S.

Westermanns Monatshefte. 1886.

Paul Meier, Von Athen nach Olympia. I. S. 220 — 241.

Rheinisches Museum für Philologie. 1886.

Heft I. J. Overbeck, Nochmals Dipoinos und Skyllis und die Anfänge der Marmorsculptur. S. 67—72.

Heft 2. K. Schumacher, Der Bildhauer Phyles von Halikarnass. S. 223—227.

K. Schumacher, Amphorenstempel aus Knidos und Rhodos. S. 238—241.

E. Müllenbach, Römischer Töpferstempel mit Bild [Tötung des Nessus] aus Köln. S 319—320.

Nachrichten von der kgl. Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen.

1885. Fr. Wieseler, Über Eris. S. 87—123.

Fr. Wieseler, Kritische Bemerkungen zu Pausanias' Beschreibung der Akropolis von Athen, nebst zwei Excursen archäologischen Inhalts. S. 319—335.

1886. Fr. Wieseler, Archäologische Excurse zu Pausanias I 24, 3 und I 27, 8. S. 29ff.

Die Nation. 1886.

N. 8. A. Furtwängler, Zur Ausstellung farbiger Plastik. S. 111ff.

N. 11. W. Dietrich, Bemalte Statuen. S. 159f.

N. 15. J. Lippert, Das Haus der Heroenzeit. S. 218—222.

N. 27. H. Homberger, Das neue Rom. S. 397ff.

N. 30. C. Aldenhoven, Der Barockstil in der Archäologie. S. 442—445.

Nord und Süd. 1886.

April. W. Lübke, Heinrich Schliemann und seine Entdeckungen. S. 35—69.

Notizie degli scavi di antichità. Roma. 1886.

Heft 1 (Gennaio). Heft 2 (Febbraio). Heft 3 (Marzo).

Repertorium für Kunstwissenschaft. 1886. IX. Bd.

Heft 1. Ad. Michaelis, Rec. von: Henry Cros et Charles Henry, L'encaustique et les autres procédés de peinture chez les anciens. S. 78—80.

Heft 2. M. Ohnefalsch-Richter, Das Museum und die Ausgrabungen auf Cypern seit 1878. S. 193—206.

Revue archéologique. Troisième Série. Tome VII. 1886.

Janvier. Nouvelles archéologiques. S. 59—62.

Février. Mars. E. Müntz, Les monuments antiques de Rome. S. 124—138.

Nouvelles archéologiques. S. 178—182.

Revue de l'histoire des religions. 1885.

G. Lafaye, L'introduction du culte de Sérapis à Rome. S. 327—329.

Ungarische **Revue.** 1886.

Heft 2. 3. Joh. H. Schwicker, Budapest im Alterthum. I. S. 127—145.

Rivista archeologica della provincia di Como. Milano. Fasc. 27°.

J. Regazzoni, Degli Scavi nell' Isola Virginia. S. 4—9.

C. V. Barelli, Tomba romana nel comune di Rebbio. S. 16.

A. Garovaglio, Ara votiva di Vighizzolo di Cantù. S. 17—19.

A. Garovaglio, Necropoli romana a Villa Soave presso Capiago, mandamento di Cantù. S. 20—26.

J. Regazzoni, Il civico museo archeologico di Como. S. 29—32.

Zeitschrift für bildende Kunst, herausg. von C. von Lützow. Jahrg. XXI.

G. Schaefer, Die Römerbrücke zwischen Klein- und Grofs-Krotzenburg bei Seligenstadt am Main. S. 92f.

H. A., Die Bronzefunde an der Via Nazionale in Rom. (Abb.) S. 99.

H. Heydemann, Schliemanns Ausgrabungen in Tiryns. (4 Abb. und 2 Taff.) S. 125—132.

L. H. Fischer, Aus der Heimat des Odysseus. (6 Abb.) S. 157—163.

H. Heydemann, Zur antiken Gemmenkunde. S. 175—177.

A. R(osenberg), Die Nike des Paionios, ergänzt von Richard Grüttner. (Abb.) S. 179f.

Zeitschrift für Numismatik. Bd. XIII.

R. Weil, Der Dionysos des Praxiteles in Elis. (Mit Abb. einer elischen Münze unter Hadrian.) S. 384—388.

Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien. 1886.

Heft 3. F. Studniczka, Rec. von: Helbig, das homerische Epos aus den Denkmälern erläutert. S. 192—208.

Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst. Trier.

Jahrg. IV. Heft IV. G. von Rössler, Das Römerbad in Rückingen bei Hanau. S. 353—357.

F. Hettner, Juppitersäulen. S. 365—388.

C. Robert, Nachtrag zu S. 274 [Sarkophag in Aachen].

Jahrg. V. Heft I. Dahm, Die römische Mainbrücke bei Grofs-Krotzenburg. S. 65—71.

ÜBER DIE BILDNISSE DES PLATON.

(Tafel 6. 7.)

Die auf Tafel 6, 1 wiedergegebene Porträtherme befand sich vormals in der Sammlung des Herrn Alessandro Castellani und wurde bei der Versteigerung derselben von dem Grafen Michael Tyskiewicz erworben und später dem Berliner Museum zum Geschenk gemacht[1]. Sie scheint nach der Ausführung wie nach den Buchstabenformen der auf dem Schafte angebrachten Inschrift ΠΛΑΤΩΝ zur Zeit der Antonine gearbeitet. Die Behandlung des Fleisches ist, obwohl sie noch den Reflex eines guten Originals erkennen läfst, trocken und gefühllos; die Augensterne sind in harter Weise mit dem Meifsel eingearbeitet. Künstlerisch ohne Bedeutung, hat diese Herme einen hervorragenden wissenschaftlichen Werth wegen ihrer Inschrift, deren Authenticität keinen Zweifel zuläfst. Sie bietet uns das erste sicher beglaubigte Bildnis des Plato[2] und setzt uns in den Stand eine Reihe von entsprechenden Porträts, die sich in verschiedenen Sammlungen befinden, auf dieselbe Persönlichkeit zu beziehen. Es gilt dies für folgende Exemplare:

1) Kopf im Büstenzimmer des capitolinischen Museums n. 58, sehr schlecht publicirt bei Bottari *Museum capitolinum* I 67. Ergänzt: der gröfste Theil der Nase, der Hermenschaft und die darauf liegende Spitze des Bartes. Die Ausführung ist etwas besser als an dem Berliner Exemplare; doch sind auch hier die Augensterne hart mit dem Meifsel eingearbeitet.

2) Kopf in dem unter der Villa Borghese befindlichen Magazine (in der »*stanza dei busti*« unmittelbar unter dem Fenster). Die Ausführung erscheint dem des Berliner Exemplares nahe verwandt. *Bull. dell' Inst.* 1884 p. 176.

3) Kopf im Erdgeschosse des Casino di Pirro Ligorio, publicirt auf unserer Tafel 7. Er bildete mit einem Porträt des Sokrates eine Doppelherme, deren Köpfe auseinander gesägt worden sind. Der Kopf des Sokrates ist gegenwärtig als Gegenstück zu dem des Plato an der gegenüberliegenden Wand aufgestellt (Beschreibung Roms II, 1 p. 391). Da die antike Oberfläche in Folge der Reinigung durch eine scharfe Säure stark angegriffen ist, so läfst sich der Charakter der Ausführung schwer beurtheilen; doch weisen auch hier die hart eingearbeiteten Augensterne frühestens auf die Epoche der Antonine hin. Das Gleiche gilt für n. 4 und 5.

---

1) *Catalogue Al. Castellani* (Paris 1884) p. 132 n. 1086; Verzeichnis der antiken Skulpturen des Berliner Museums (Berlin 1885) p. 61 n. 300.

2) Die bisherigen Versuche, Porträts des Plato nachzuweisen, sind von Heydemann in der Jenaer Literaturzeitung III (1876) p. 477—479 widerlegt. Die im Jahre 1846 in der sogenannten Villa des Cassius bei Tivoli gefundene Herme, auf deren Schaft der Name des Plato und zwei platonische Sentenzen angebracht sind (C. I. G. 6103; Jenaer Literaturzeitung III p. 479), habe ich in den Magazinen des Vatikans vergeblich gesucht.

4) Kopf im Museo Torlonia alla Lungara n. 160, gefunden bei Casalrotondo an der Via Appia: P. E. Visconti *Catalogo del Museo Torlonia* (Roma 1883) n. 160. *I Monumenti del Museo Torlonia riprodotti con la fototipia* (Roma 1884) T. XL. Ergänzt: die Nase, die Ohren, die Herme. Die Oberfläche erscheint allenthalben von Wasser zersetzt.

5) Kopf in der *Galleria geografica* des Vatikan n. 140. Ergänzt: der Nacken, der Hals und der untere Theil des Bartes. Da neuerdings in dieser Galerie Umstellungen statt gefunden haben, läfst sich der Kopf in der Beschreibung Roms II 2 p. 278—283 nicht mehr identificiren.

6) Herme im vatikanischen Museum: Visconti *Museo Pio-Clem.* VI 33; Schuster Über die erhaltenen Porträts der griechischen Philosophen T. IV 7 p. 24 n. 17; auf unserer Tafel 6 n. 2. Ergänzt: die Nasenspitze. Die auf der Brust nicht so sehr eingemeifselte wie eingeritzte Inschrift ΖΗΝΩΝ ist durch die unsicheren Züge der Buchstaben deutlich als eine moderne Fälschung erkennbar. Diese Herme ist unter den mir bekannten Porträts des Plato das älteste Exemplar. Sie scheint nach der zwar etwas trockenen, dabei aber sorgfältigen Ausführung bis in das 1. Jahrhundert n. Chr. hinaufzureichen.

Dies sind die mir bekannten Porträts, die wegen ihrer Übereinstimmung mit der Berliner Herme dem Plato zugesprochen werden müssen. Doch sehe ich voraus, dafs sich das von mir gegebene Verzeichnis keineswegs als vollständig erweisen, sondern vermöge einer systematischen Durchmusterung der Sammlungen beträchtlich vermehren lassen wird. Abgesehen von ganz geringfügigen Abweichungen, die sich aus der verschiedenen Individualität der ausführenden Bildhauer erklären, stimmen alle jene Exemplare derartig überein, dafs wir sie mit Sicherheit auf ein gemeinsames Original zurückführen dürfen.

Aufserdem scheint hierher noch eine kleine, im Polytechnikon zu Athen befindliche Doppelherme zu gehören. Sie stellt zwei bärtige Porträtköpfe zusammen, von denen der eine den gleichen Schädelbau, ein ähnliches breites Gesicht und einen ähnlichen finsteren Ausdruck zeigt wie die in dem obigen Verzeichnisse angeführten Exemplare und sich von diesen im Wesentlichen nur durch die geringere Länge des Bartes unterscheidet. Ich halte es demnach zwar nicht für sicher aber doch in hohem Grade wahrscheinlich, dafs auch dieser Kopf Plato darstellt. Wenn er bei flüchtiger Betrachtung einen verschiedenen Eindruck macht, so erklärt sich dies hinlänglich aus der Rohheit, mit der die attische Herme ausgeführt ist, und die uns dazu nöthigt dieses Denkmal nicht vor der zweiten Hälfte des 3. Jahrhunderts anzusetzen. Über das andere zu derselben Herme gehörige Porträt wird am Ende dieses Aufsatzes die Rede sein.

Mancher moderne Betrachter wird sich schwer dazu entschliefsen, in der Berliner Herme und den ihr entsprechenden Köpfen Plato zu erkennen. Er wird erwarten, dafs die olympische Heiterkeit, welche in den Schriften des grofsen Philosophen herrscht, auch in dessen Antlitze zum Ausdruck komme. Statt dessen zeigen alle diese Porträts, namentlich in den Augenbrauen, die in der

Mitte hoch emporreichen und nach der Nase zu herabgezogen sind, und in der etwas vorgeschobenen Unterlippe, einen verdriefslichen oder gar finsteren Zug. Doch wird sich jeder unbefangene Beurtheiler vor einem Zeugnisse beugen, dessen Glaubwürdigkeit über allem Zweifel erhaben ist. Aus einer Komödie des Amphis, eines Zeitgenossen des Plato, sind folgende Verse erhalten:

Ὦ Πλάτων,
ὡς οὐδὲν οἶσθα πλὴν σκυθρωπάζειν μόνον,
ὥσπερ κοχλίας σεμνῶς ἐπηρκὼς τὰς ὀφρῦς[3].

Sie beweisen auf das Schlagendste, dafs der Ausdruck des Plato keineswegs heiter war, sondern finster wie derjenige der Berliner Herme und der anderen Exemplare, die ich wegen ihrer Übereinstimmung mit derselben auf die gleiche Persönlichkeit gedeutet. Auch findet dieser Ausdruck in den Schicksalen und in der geistigen Entwickelung des Plato eine ganz naturgemäfse Erklärung. Das tragische Ende des geliebten Lehrers mufste in dem Geiste des Jünglings einen nachhaltigen schmerzlichen Eindruck hinterlassen. Wenn sich ferner Plato nach dem Tode des Sokrates genöthigt sah, Athen zu verlassen, so wird ihn die Entfernung von dem Kulturmittelpunkte Griechenlands gewifs auf das Peinlichste berührt haben. Dazu standen seine philosophischen Theorien in dem entschiedensten Gegensatze zu der Wirklichkeit. Die Versuche, seine politischen Ideen durch den älteren und jüngeren Dionysios zu realisiren, scheiterten in der kläglichsten Weise. Auch in seiner Thätigkeit als Haupt der Akademie blieben ihm unangenehme Erfahrungen nicht erspart. Wir wissen, wie heftig Plato zürnte, als Aristoteles, nachdem er im Schatten der Akademie reif geworden, ein eigenes Auditorium gründete und seinem bisherigen Lehrer Opposition zu machen anfing[4]. Es leuchtet ein, dafs ein Mann, der solche Erfahrungen gemacht hatte, nicht mit heiterer Ruhe, sondern mit düsterem Ernste in die Welt blickte.

Ist aber einmal das Befremden beseitigt, welches der finstere Ausdruck dieser Porträts bei oberflächlicher Betrachtung erregen könnte, so lassen sich dieselben mit dem Bilde, welches wir uns von Plato zu machen gewohnt sind, auf das Beste in Einklang bringen. Die hohe und breite Stirn bezeichnet deutlich den grofsen Denker. Besonders charakteristisch ist der abstrakte Blick, der deutlich eine Individualität bekundet, die sich mit theoretischen Speculationen beschäftigt und von der Aufsenwelt Abstand nimmt[5]. Endlich stimmen diese Porträts auch mit dem einzigen gleichzeitigen Zeugnis, welches uns aufser dem bereits angeführten des Amphis über das Aussehen des Plato und seiner Schüler erhalten ist, nämlich

[3]) Diog. Laert. III 28 (Fragm. comicor. ed. Meineke III p. 305). Das Wort κοχλίας ist offenbar verdorben, da die Schnecke keine Augenbrauen hat und somit aufser Stande ist dieselben emporzuziehen. Uebrigens stimmen mit der Charakteristik des Amphis auch einige spätere Zeugnisse. Herakleides bei Diog. Laert. III 26 erzählt, der junge Plato habe es stets vermieden überlaut zu lachen, Aelian var. hist. III 35, das Lachen sei in der Akademie verboten gewesen. Vgl. auch Seneca de ira II 21, 10.

[4]) Diog. Laert. V 1, 2.

[5]) Man vergleiche die berühmte Stelle im Theaetet XXIV p. 173c.

mit einem Fragmente des Komödiendichters Ephippos[6]. Es wird daselbst den Akademikern eine allzu gesuchte Eleganz in ihrer Toilette vorgeworfen und einer von ihnen geschildert:

εὖ μὲν μαχαίρᾳ ξύστ᾽ ἔχων τριχώματα,
εὖ δ᾽ ὑποκαθιεὶς ἄτομα πώγωνος βάθη.

Die Porträts des Plato zeigen eine entsprechende Haar- und Barttracht — eine Tracht, welche, wie sich aus attischen Grabreliefs[7] ergiebt, gegen die Mitte des 4. Jahrhunderts, also gerade zur Zeit des Plato, in Athen Mode war. In derselben Zeit scheint auch das Original entstanden zu sein, auf welches die erhaltenen Repliken dieses Typus zurückgehen. Allerdings läſst die Ausführung aller Exemplare zu wünschen übrig und an einzelnen ist sogar ein Ausdrucksmittel spätesten Ursprunges, nämlich die mechanische Einarbeitung der Pupillen, zur Anwendung gekommen. Man hat demnach keine vollständig stilgetreue Wiedergabe des Originals zu gewärtigen. Nichts desto weniger aber lassen die besser ausgeführten Wiederholungen und namentlich die vatikanische Herme (Taf. 6, 2. S. 72 n. 6) eine schlichte Behandlung der Haut erkennen, welche an diejenige der zweiten attischen Schule erinnert[8] und keine Spur aufweist von der naturalistischen Richtung, die seit der Zeit Alexanders des Groſsen in der ikonischen Porträtkunst maſsgebend wurde. Ebenso findet die fadenartige Behandlung der Haare in Bronzetypen aus der zweiten attischen Schule Analogien[9]. Nach alledem dürfen wir annehmen, daſs das Original aller jener Exemplare ein bronzenes Porträt des Plato war, welches zu Athen und bei Lebzeiten des groſsen Philosophen gearbeitet wurde[10].

Bevor die inschriftlich bezeichnete Herme zu Tage kam, diente der Ikonographie des Plato als Grundlage eine kleine im Florentiner Museum befindliche Büste, auf deren Titulus der Name ΠΛΑΤΩΝ angebracht ist[11]. Wenn mehrere

6) Bei Athen. XI 509c (Fragm. com. ed. Meineke III p. 332).

7) Z. B. Furtwängler Die Sammlung Sabouroff T. XVIII (Berliner Skulpturen n. 738), T. XX (Berl. Skulpt. n. 756).

8) Die vatikanische Platoherme erinnert in der Behandlung des Fleisches an die Porträts des Sophokles, welche den am Besten durch die lateranische Statue vertretenen Typus darstellen (Benndorf und Schöne Die antiken Bildwerke des lateranischen Museums n. 237). Alle Wahrscheinlichkeit spricht dafür, daſs dieser Typus auf die Statue zurückgeht, die auf Vorschlag des Lykurgos zwischen Ol. 107, 3 (350) und Ol. 112, 3 (330) im athenischen Dionysostheater aufgestellt wurde und jedenfalls von einem Künstler der zweiten attischen Schule herrührte. Jene Verwandtschaft springt besonders in die Augen, wenn wir die vatikanische Herme mit zwei im capitolinischen Museum befindlichen Sophokleskӧpfen vergleichen, nämlich mit n. 33 (Bottari *Mus. cap.* I 38) und n. 34.

9) Man vergleiche z. B. die erhaltenen Repliken des Apollon Sauroktonos.

10) Hiernach scheint es keineswegs unmöglich, daſs dieses Original die von Silanion gearbeitete Statue des Plato war (Diog. Laert. III 25. Vgl. *Ann. dell' Inst.* 1839 p. 213); denn Michaelis hat in den Historischen und philol. Aufsätzen Ernst Curtius gewidmet p. 107—114 den Beweis geliefert, daſs die Thätigkeit des Silanion in die erste Hälfte des 4. Jahrhunderts hinaufreicht.

11) Visconti *Iconografia greca* I T. XVIIIa 3, 4 p. 219—221. Schuster Über die erhaltenen Porträts griechischer Philosophen T. II 1 p. 12—13. Dütschke Die antiken Marmorbildwerke der Ufficien p. 190 n. 393. Vgl. Heydemann in der Jenaer Literaturzeitung III (1876) p. 477. Ergänzt: die Nase, das benachbarte Stück der lin-

Archäologen[12] die Ansicht geäufsert haben, der Titulus sei aus einem anderen Stück Marmor gearbeitet als die Büste und an die letztere angefügt, so datirt diese Beurtheilung aus einer Zeit, wo der Marmor noch mit einer künstlicheu Kruste überzogen war, wie sie den mediceischen Sculpturen gegeben zu werden pflegte, um die Restaurationen unkenntlich zu machen. Diese Kruste ist neuerdings entfernt worden, und ich konnte mich demnach bei wiederholter Untersuchung davon überzeugen, dafs die Büste und der Titulus aus einem Stück Marmor bestehen[13]. Doch reicht diese Thatsache nicht aus, um die Büste für ein authentisches Porträt des Plato zu erklären, da die auf dem Titulus angebrachte Inschrift verdächtig scheint. Während nämlich die Ausführung der Büste deutlich auf das erste Jahrhundert der Kaiserzeit hinweist, findet das Π der Inschrift mit der kurzen rechten Hasta in dem damals gebräuchlichen Alphabete keine Analogie. Aufserdem ist die Florentiner Büste sowohl hinsichtlich der Formen wie hinsichtlich des Ausdruckes vollständig verschieden von den sicher beglaubigten Porträts des Plato. Hiernach scheint es geboten, dieselbe aus der Ikonographie des grofsen Philosophen auszuschliefsen.

Hingegen dürfen wir einen Kopf, den eine kleine, bei Chiusi gefundene Doppelherme mit dem des Sokrates vereinigt[14], in den Kreis unserer Untersuchung ziehen. Nach Allem, was wir von den Grundsätzen wissen, welche bei der Zusammenstellung solcher Doppelhermen befolgt zu werden pflegten, spricht von Haus aus alle Wahrscheinlichkeit dafür, dafs die mit Sokrates vereinigte Persönlichkeit Plato ist. Aufserdem stimmt jener Kopf in den Hauptformen mit dem Typus überein, der uns bisher beschäftigt hat. Hier wie dort begegnen wir derselben hohen und breiten Stirn und einer ähnlichen starken Entwickelung der oberen Kinnlade. Beide Typen zeigen in der Bewegung der Augenbrauen wie in der etwas vorgeschobenen Unterlippe den gleichen finsteren Ausdruck. Der Unterschied zwischen ihnen beruht im Wesentlichen auf zweierlei: erstens bekundet der Kopf der chiusiner Herme mit der kahlen Stirn und dem welken Fleische ein vorgerückteres Alter als das bisher besprochene Bildnis; zweitens erscheint der Stil verschieden. Wiewohl die Herme nur mittelmäfsig ausgeführt und ihre Oberfläche durch die Feuchtigkeit stark angegriffen ist, zeigt sie doch namentlich in der weichen Behandlung der Haut eine entschieden naturalistische Richtung, wie sie in der griechischen Kunst erst seit dem Ende des 4. Jahrhunderts v. Chr. mafsgebend wurde. Während die besseren Exemplare des bisher besprochenen Typus auf die zweite attische Schule zurückweisen, erinnert die Herme an Porträts aus der Periode

ken Wange, die Oberlippe — abgesehen von dem rechten Ende —, Stücke an den Superciliarknochen und an der Stirn. Hals und Brust sind von moderner Hand leicht überarbeitet.

12) Vgl. Schuster a. a. O. p. 12—13; Heydemann a. a. O. p. 477; Dütschke a. a. O. p. 190 n. 393.

13) Übrigens ist diese Thatsache auch von Bernoulli *Bull. dell' Inst.* 1879 p. 232—233 *not.* 2 richtig erkannt worden.

14) *Bull. dell' Inst.* 1879 p. 232—233. Wenn ich damals schrieb, dafs dieser Kopf eine gewisse Ähnlichkeit mit der Florentiner Büste darböte, so gründete sich dieses Urtheil auf die ungenügende Publication der letzteren in der *Iconografia greca* und ich ziehe es hiermit zurück.

nach Alexander dem Grofsen[15]. Hiernach scheint es, dafs das Original des Hermenkopfes aus einer späteren Zeit stammt als dasjenige, auf welches die Exemplare der anderen Serie zurückgehen, und erst gegen Ende des 4. oder während des 3. Jahrhunderts v. Chr. geschaffen ist. Wird diese Auffassung als richtig anerkannt, so erklärt es sich leicht, warum der Künstler, der jenes Original erfand, von dem überlieferten ikonischen Typus abwich und Plato als Greis darstellte. Einerseits war es ganz natürlich, dafs Plato in dem Andenken der unmittelbar folgenden Generationen unter der Gestalt fortlebte, welche er in den letzten Jahren seines Lebens gezeigt hatte. Andererseits scheint aber auch die damalige Kunst eine besondere Vorliebe für eine derartige Darstellungsweise gehabt zu haben. Soweit das gegenwärtig bekannte Material ein Urtheil gestattet, pflegten die Künstler in der Zeit vor Alexander dem Grofsen, wenn ihnen die Wahl der Altersstufe freistand, berühmte Männer in reifem Alter aufzufassen, in welchem die Individualität derselben zur vollsten Entwickelung gediehen war. Hingegen kennen wir aus der folgenden Periode eine ansehnliche Reihe von Bildnissen, welche in höchst charaktervoller Weise verfallene Organismen veranschaulichen[16]. Ein bezeichnendes Beispiel für diese Richtung ist ein Porträt des greisen Sophokles, von dem sich mehrere Wiederholungen erhalten haben[17]. Die griechischen Gelehrten beschäftigten sich während der Diadochenperiode eifrig mit Litteraturgeschichte und das damalige gebildete Publicum interessirte sich lebhaft für Anekdoten, welche aus dem Leben berühmter Dichter berichtet wurden. Besonders beliebt war eine auf Sophokles bezügliche Anekdote[18]: sein Sohn Iophon habe ihn, nachdem er das achtzigste Jahr überschritten, als unzurechnungsfähig belangt; da habe der greise Dichter den Richtern den von ihm soeben vollendeten Ödipus auf Kolonos vorgelesen und sei freigesprochen worden, weil die Richter in dieser poetischen Leistung eine schlagende Widerlegung der Anklage erkannt hätten. Unter dem Eindruck dieser Geschichte unternahm es ein Künstler des 3. Jahrhunderts, Sophokles als Greis darzustellen. Er arbeitete in diesem Sinne den am Besten durch die lateranische Statue ver-

[15]) Sie steht z. B. den Porträts des Demosthenes, welche auf eine von Polyeuktos gearbeitete und i. J. 280 v. Chr. auf der athenischen Agora aufgestellte Statue des grofsen Redners zurückgehen (Michaelis *Ancient marbles in Great Britain* p. 417 — 419), und demjenigen, welches die hellenistische Kunst von Homer erfand (Michaelis Die Bildnisse des Thukydides, Strafsburg 1877, p. 9. p. 18 Anm. 43), näher als dem durch die lateranische Statue vertretenen Porträt des Sophokles (oben Seite 74 Anm. 8).

[16]) An der Spitze dieser Reihe steht der auf Münzen wiedergegebene charaktervolle Kopf des Seleukos I. Nikator: Imhoof-Blumer Porträtköpfe auf antiken Münzen hellenischer Völker T. I 3, T. III 3 p. 28.

[17]) Ein Bronzekopf im British Museum: *A description of the coll. of anc. marbles in the British Museum* II pl. 29; *Mon. dell' Inst.* III T. 32, *Ann.* 1841 p. 309—310. Ein Marmorkopf im vatikanischen Museum: Pistolesi *il Vaticano illustrato* V T. LXXXIV 1; Braun Ruinen und Museen p. 392 n. 120. Eine Marmorherme in den vatikanischen Gärten mit der Inschrift ΣΟΦΟΚΛΗΣ auf dem Schafte: *Bull. dell' Inst.* 1867 p. 144—145. Vermuthlich gehört hierher auch ein zu Paris im Cabinet des médailles befindliches Relief, welches einen Greis, dessen Gesicht einen verwandten Typus zeigt, lesend oder recitirend darstellt: *Ann. dell' Inst.* 1841 *Tav. d'agg.* L p. 310—311. Vgl. Welcker Alte Denkmäler I p. 480—482.

[18]) Die Litteratur darüber bei Bernhardy Grundrifs der griech. Litteratur II[3] 2 p. 316—317.

tretenen Typus um, der den Dichter als Mann in den fünfziger Jahren wiedergiebt. Der Hauptreiz seiner Schöpfung beruhte auf dem Gegensatze zwischen dem greisenhaften Antlitz und dem geistvollen Ausdrucke der Augen, die an den erhaltenen Repliken dieses Typus, um ihr Feuer hervorzuheben, aus buntem Email gearbeitet waren. Auch von Plato berichtet die Überlieferung, dafs er bis zu seinem Tode, der im 81. Lebensjahre erfolgte, seine geistige und körperliche Frische bewahrte[19]. Unter solchen Umständen konnte ein späterer Künstler recht wohl darauf verfallen, den grofsen Philosophen in vorgerückterem Alter darzustellen, als es in dem überlieferten ikonischen Porträt der Fall war.

Endlich kann ich nicht umhin, noch auf ein Relief hinzuweisen, das in der *Galleria delle statue* (n. 263) in das Postament der Matteischen Amazone eingelassen ist[20]. Die Ausführung ist sorgfältig und fein; leider hat jedoch der Marmor, namentlich an dem oberen Theile des Reliefs, eine starke Corrosion erlitten. Dargestellt ist ein auf einem Schemel sitzender, ältlicher Mann, welcher abwärts blickt und den rechten Arm etwas nach vorn zu bewegt. Nur der Oberarm ist antik. Doch scheint der Ergänzer nach der Weise, in der die Figur den Kopf abwärts hält, das Richtige getroffen zu haben, indem er ihr eine geöffnete Schriftrolle in die Linke gab. Hiernach würde das Relief einen Gelehrten darstellen, der im Begriff ist zu lesen, zu schreiben oder über den Inhalt eines Manuscriptes nachzudenken. Jedermann wird zugeben, dafs der Kopf der Relieffigur mit den im Bisherigen nachgewiesenen Porträts des Plato in dem Schädelbau, den Zügen und dem Ausdrucke eine nahe Verwandtschaft verräth. Dazu kommt noch die krumme Haltung des Oberkörpers, welche von der Überlieferung ausdrücklich als dem Plato eigenthümlich hervorgehoben wird[21]. Hiernach scheint mir die Frage berechtigt, ob nicht auch die Figur des vatikanischen Reliefs auf die gleiche Person zu deuten ist. Allerdings erscheint der Bart in etwas anderer Weise behandelt; die von den Backen und dem Kinne herabreichenden Haarmassen zeigen eine geringere Fülle als an den sicher beglaubigten Porträts des Plato; der Schnurrbart fällt nicht wie an den letzteren schlicht herab, sondern ist an den Enden etwas nach oben gedreht. Aber diese Abweichungen sind doch von sehr nebensächlicher Bedeutung und der Kopf der chiusiner Doppelherme würde, wenn ich ihn richtig auf Plato gedeutet, einen schlagenden Beweis liefern, wie frei die späteren Künstler mit den überlieferten Formen verfuhren.

Es bleibt nur noch übrig, einige Bemerkungen über die attische, im Obigen erwähnte Doppelherme beizufügen. Wenn der eine der beiden Köpfe, aus denen diese Herme zusammengesetzt ist, wie es den Anschein hat, Plato darstellt, so liegt es am Nächsten den anderen Kopf auf Sokrates zu deuten. Jedoch wird diese Deutung durch den erhaltenen Ansatz der Nase ausgeschlossen, der nicht auf eine aufgeworfene, sondern auf eine Adlernase schliefsen läfst. Fragen wir nunmehr, welcher andere Philosoph in solcher Weise mit Plato zusammengestellt werden konnte, so bleibt nur die

[19]) Zeller die Philosophie der Griechen II² p. 312.
[20]) Breite 0, 35, Höhe 0, 63.
[21]) Plutarch *de audiendis poetis* 8; *de adulatoris et amici discrimine* 9.

Möglichkeit, an Pythagoras zu denken. Die athenische Herme ist, wie bereits bemerkt wurde, im 3. Jahrhundert n. Chr. gearbeitet. Die geistige Richtung der damaligen Generationen wurde aber vorwiegend durch zwei philosophische Systeme bestimmt, die beide auf einem eigenthümlichen Synkretismus platonischer und pythagoreischer Elemente beruhten, durch den Neuplatonismus, der verschiedene pythagoreische Theorien und im Besonderen diejenige des Dualismus angenommen hatte[22], und den Neupythagoreismus, der in seinem dogmatischen Theile von der platonischen Philosophie beeinflufst war[23]. Unter solchen Umständen scheint es ganz natürlich, dafs damals die Porträts des Plato und des Pythagoras zu einer Doppelherme vereinigt wurden. Pythagoras ist in ganzer Figur auf einer unter Kaiser Decius zu Samos geschlagenen Münze[24] und auf einem Contorniaten[25] abgebildet. Doch geben beide Stempel den Kopf in zu kleinen Verhältnissen wieder, als dafs er sich zu einer ikonographischen Bestimmung verwenden liefse. Allerdings scheinen sie in einer Hinsicht von dem Kopfe der attischen Herme abzuweichen, nämlich darin, dafs sie die Stirn nicht kahl, sondern von herabfallendem Haare bedeckt darstellen. Indefs schliefst dieser Unterschied die von mir vorgeschlagene Deutung keineswegs aus. Alle Wahrscheinlichkeit spricht dafür, dafs von Pythagoras kein ikonisches Porträt vorhanden war. Wenn demnach die Künstler dasselbe in späterer Zeit aus ihrer Phantasie heraus gestalten durften, so kann es nicht befremden, dafs sich mehrere Künstler an dieser Aufgabe versuchten und die von ihnen erfundenen Typen verschieden ausfielen. Die beiden angeführten Münzstempel beweisen, dafs Pythagoras im Alterthum zum Mindesten unter zwei verschiedenen Typen dargestellt wurde. Auf der Münze von Samos zeigt er einen runden Kopf und kurzen Bart, während der Kopf auf dem Contorniaten auffällig lang erscheint, und ein spitzer Vollbart von dem Kinne auf die Brust herabhängt[26].

W. Helbig.

---

[22]) Zeller die Philosophie der Griechen III 2 p. 685 ff.

[23]) Zeller a. a. O. III 2 p. 511 ff.

[24]) Visconti *Iconografia greca* I T. XVII 1 p. 160; Schuster Die erhaltenen Porträts der griech. Philosophen T. I 1 p 4.

[25]) Visconti a. a. O. I T. XVII 3 p. 197—198; Sabatier *description des médaillons contorniates* pl. XV 1 p. 96.

[26]) Mit einem ähnlichen langen Barte dachte sich Martial ep. IX 48 den Pythagoras:

Sic quasi Pythagorae loqueris successor et heres,
Propendet mento nec tibi barba minor.

CYPRISCHE VASE AUS ATHIENU.

(Tafel 8.)

Die auf Taf. 8 im Mafsstabe von etwas unter $^2/_3$ wiedergegebene Vase ist im Besitze des kunstsinnigen Directors der Schulen zu Levkosia Evstathios Konstantinidis. Derselbe kaufte die Vase von dem Finder, einem Bauern in Athienu, und es darf als gesichert betrachtet werden, dafs sie in einer dortigen Nekropole gefunden ist, aus welcher auch sonst noch zahlreiche Gefäfse stammen, welche zum Theil mit Streifen und concentrischen Ringen, zum Theil mit vegetabilischen Motiven wie Lotos und Palme bemalt sind; öfters sind diese Pflanzenornamente mit dem an die rhodischen Vasen erinnernden Flechtband verbunden. Ich gebe im Folgenden eine Besprechung, deren Redaktion sich mein Freund Herr Dr. F. Dümmler unterzogen hat.

Nach den Analogien aus anderen Nekropolen bei Centralpunkten des phönikischen Lebens auf der Insel haben wir ein Recht diese Vasen als phönikisch zu bezeichnen, wenn wir uns bewufst bleiben, dafs bei der empfänglichen und mehr technisch wie künstlerisch beanlagten Natur der Phöniker dies kein einheitlicher Begriff ist, sondern sich mannigfaltig local modificirt und fremde Einflüsse keineswegs ausschliefst. Es ist aber sicher, dafs auf Cypern hauptsächlich Phöniker die Träger dieser bestimmten Kunstübung sind, während sie z. B. in Rhodos auf ganz anderen Bahnen zu wandeln scheinen.

Die vorliegende Vase ist 0,296 Meter hoch; sie ist aus dem diese Vasenclasse charakterisirenden feingeschlämmten grauweifsen matten Thon gefertigt und sorgfältig auf der Scheibe gedreht. Die gleiche Form — ovaler Bauch mit kurzem, zum Ausgufs etwas zusammengedrückten und mit dem Bauch durch einen kurzen Henkel verbundenen Halse — findet sich noch mehrfach bei cyprischen Vasen, welche auch sonst Berührungspunkte darbieten. Zu vergleichen sind die Vasen bei Cesnola *Cyprus* S. 55 (= Perrot et Chipiez III No. 518 S. 706), S. 333 pl. XLVI No. 38. 39 (38 = Perrot a. a. O. S. 701 No. 510), Perrot S. 709 No. 521; verwandt ist auch No. 511.

Zur Bemalung der Vase sind aufser Schwarz zwei verschiedene Arten von Roth angewendet: am Oberkörper des Mannes und an der gröfseren Lotosblume ein mehr ins Gelbliche spielendes, am Unterkörper und der kleineren Blüthe ein saftigeres, mehr ins Violette übergehendes. Am Halse der Vase befindet sich ein rostrother Horizontalstreifen zwischen zwei schwarzen, am Fufsende ein einzelner violettrother Streifen; am Henkel sind zwischen zwei schwarzen Vertikalstreifen zahlreiche kleinere Horizontalstreifen derselben Farbe, ein spitz zulaufender schwarzer Vertikalstreifen setzt unter dem Henkel an.

Über die Füllornamente ist Folgendes zu bemerken.

Das Hakenkreuz findet sich auf unserer Vase vier Mal und ist überhaupt auf dieser Klasse cyprischer Vasen nicht selten. Zu vergleichen ist beispielshalber Perrot III S. 702 No. 513. S. 704 No. 515. Cesnola *Cyprus* S. 55. und pl. XLII No. 3. pl. XLIV No. 34. pl. XLVI No. 38. pl. XLVII No. 40. S. 404 No. 15. Bei der weiten Verbreitung dieses Füllmotivs, das zuerst in Vorderasien aufzutreten scheint und der ägyptischen wie der assyrischen Kunst fremd ist[1], hält es schwer seinen Ursprung für die cyprische Keramik zu ermitteln. Es tritt in Cypern zuerst in derjenigen Topfwaare auf, welche ich als phönikisch bezeichnen zu können glaube. In einer vorphönikischen Keramik, welche bis jetzt hauptsächlich durch die Funde von Alambra (Cesnola *Cyprus* pl. VII. VIII. IX. Perrot III No. 485—494. 498—503) bekannt, aber viel weiter verbreitet ist, fehlt dies Ornament gänzlich[2]. Da jedoch schon in sehr früher Epoche Gefäfse mykenischer Technik in Cypern importirt wurden, so könnten diese das Ornament vermittelt haben, obwohl es in diesem Stile nicht gerade häufig ist. Man könnte auch an Vermittelung durch Dipylonvasen denken, von welchen allerdings erst ein Exemplar aus Cypern bekannt ist (Cesnola *Cyprus* pl. XXIX = Perrot III S. 703 No. 514).

Auch das zweite sehr einfache Ornamentmotiv über den beiden Blumen, welches einer Reihe paralleler \ beziehungsweise Z oder M gleicht, hat die cyprische Vasenclasse sowohl mit den mykenischen wie den Dipylon-Vasen gemein. Es findet sich aufser auf unserer Vase noch Perrot III Pl. III (S. 684). S. 701 No. 511, Cesnola *Cyprus* S. 55 und pl. XLVI Fig. 38. und sonst. Dagegen findet die unter dem rechten Arm des Mannes befindliche, aus Kreisen und parallelen Punktreihen bestehende Rosette ausschliefslich in der mykenischen Keramik ihre Analogien. Zu vergleichen ist Schliemann Tiryns S. 152 No. 52. 53 und namentlich S. 404 No. 144. Dieselbe Rosette findet sich auf den verwandten Vasen *Cyprus* S. 333 und pl. XLV No. 35, eine etwas andere Form der Rosette in Fröhners *catalogue Hoffmann* pl. I (= Perrot III S. 700 No. 500). Mit den gewöhnlich concentrischen Kreisen der cyprischen Kunst, welche auch bei unsrer Gefäfsklasse beiläufig meist ganz oben am Rande auftreten, haben diese Rosetten nichts zu thun.

Es verdient erwähnt zu werden, dafs ein anderes Motiv, welches sich auf einer der unseren nah verwandten Vase findet (*Cyprus* Pl. XLIV No. 34 = Perrot III S. 703 No. 513), sicher auf mykenischen Einflufs zurückzuführen ist, da es sich aufserdem nur noch auf den melischen Vasen findet, welche hierin wol nicht original sind. Es ist dies das Ansetzen paralleler Halbkreise an beide Seiten eines einem vertikalen Bande ähnlichen Ornaments, welches sich z. B. in Schliemanns Tiryns S. 144 No. 41 findet. Verwandt sind Tiryns No. 43 und 45. Danach ist denn auch für die anderen Füllmotive der mykenische Ursprung das Wahrscheinlichste.

1) S. Schliemann Ilios S. 389 ff.

2) Diese Epoche ist [illegible] eine [illegible] Gattung [illegible] [illegible] ungs... [illegible] aber vollständig verschiedenen Nekropolen von Dali und Alambra willkürlich untereinandermengt.

Die Hauptdarstellung ist stilistisch ebenso interessant wie in ihrer Bedeutung unklar. Vor zwei sehr grofsen Blumen steht ein Mann, welcher mit der linken Hand eine Blume erhebt, als ob er daran riechen wolle; der rechte Arm ist hinter dem Rücken erhoben; die rechte Hand durch einen Strich, welcher ein Seil oder eine Gerte vorstellen kann, mit einem über dem Kopfe schwebenden Vogel verbunden. Die Deutung dieser merkwürdigen Darstellung wird man wohl in den dem Vasenmaler zugänglichen Vorbildern zu suchen haben. Salomon Reinach, welcher *Revue archéologique* 1885, II S. 360 in seinem Aufsatze *fouilles et découvertes à Chypre depuis l'occupation anglaise* eine Skizze unserer Vase gibt, verweist auf die in der assyrisch-babylonischen Kunst so häufigen Scenen, welche die Anbetung des sogenannten heiligen Baumes darstellen. Der Gestus der Adoration sei von dem cyprischen Vasenmaler mifsverstanden und durch das Motiv des Riechens ersetzt worden, ähnlich wie auf der Vase von Ormidia bei Perrot III S. 711 No. 523. Solche Darstellungen hat der Vasenmaler ohne Frage gekannt. Sie würden jedoch weder den Vogel erklären noch die Blumen, welche wie Reinach selbst sieht vielmehr auf ägyptische Vorbilder weisen. Nachbildungen des sogenannten heiligen Baumes sind in der cyprischen Kunst zahlreich erhalten, doch weichen sie von der vorliegenden Darstellung bedeutend ab. Dümmler macht mich darauf aufmerksam, dafs ein Mifsverständnis der in Aegypten in Gräbern des alten Reiches so häufig dargestellten Vogeljagd vorliegen könne (vgl. Lepsius Denkmäler II 12, 60, 106, 130. III 113), welche wahrscheinlich phönikischen Teppichen nachgebildet sich auch in der Cornetaner *tomba del cacciatore* finde. Die erbeuteten Vögel in der linken Hand würden sich dann in eine Blume verwandelt haben, die Papyrusstauden nach dem geläufigeren Lotos stilisirt sein, der Strich an der rechten Hand das Wurfholz vertreten. Auch die nicht ganz klare Tracht hat mehr ägyptische wie assyrische Elemente. Es scheint, als habe der Mann Schnabelschuhe an, welche in cyprischen Denkmälern sonst nur für Frauen vorkommen; die scheinbare Ausnahme erklärt sich auf das einfachste aus den überaus spitzen Füfsen der ägyptischen Vorbilder. Ebenso dürfte die Frisur eine Nachbildung der ägyptischen Perrücke sein und auch das Halsband findet sich bei den ägyptischen Vorbildern. Die Blumen haben ihre nächste Analogie auf einer verwandten Vase in New-York (Perrot III S. 709 No. 521), wie auch Reinach bemerkt hat.

Sind sonach die nächsten gegenständlichen Vorbilder unsrer Vase mit überwiegender Wahrscheinlichkeit in Aegypten zu suchen, so ist andrerseits der Stil von ägyptischer Eleganz himmelweit entfernt. Die Proportionen des Mannes sind gedrungen, das Gesicht von charakteristischer Häfslichkeit. Man kann daher die Vase unmöglich für jünger halten als diejenigen phönikischen Erzeugnisse, in welchen die Nachahmung des ägyptischen Stiles mit vollkommener Freiheit gelungen erscheint; hauptsächlich sind dies die Silberschalen von Cypern, Praeneste und Caere. Eine gewisse Verwandtschaft in der Formgebung zeigt die Kupferschale von Dali (Ceccaldi *monuments antiques de Chypre* pl. VII, danach Perrot III S. 673 No. 428.

Cesnola *Cyprus* S. 77), welche gleichfalls für älter zu halten ist als die Silberschalen. Der Hauptwerth unserer Vase besteht darin, dafs sie neben dieser Schale eines der wenigen Beispiele für eine früh-phönikische Kunstübung bietet, welche wenigstens stilistisch noch verhältnismäfsig selbständig ist. Je geringer die technische Fertigkeit ist, desto mehr verräth sich der Charakter des Volkes in den Kunsterzeugnissen. Eine Richtung auf das Derbe, Charakteristische tritt bei den wenigen Erzeugnissen früh-phönikischer Kunst auf Cypern in ähnlicher Weise hervor wie bei den etruskischen Kunstwerken, soweit sie im Stil selbständig sind.

Levkosia, Februar 1886.

Max Ohnefalsch-Richter.

MITTEILUNGEN AUS DEM BRITISH MUSEUM.

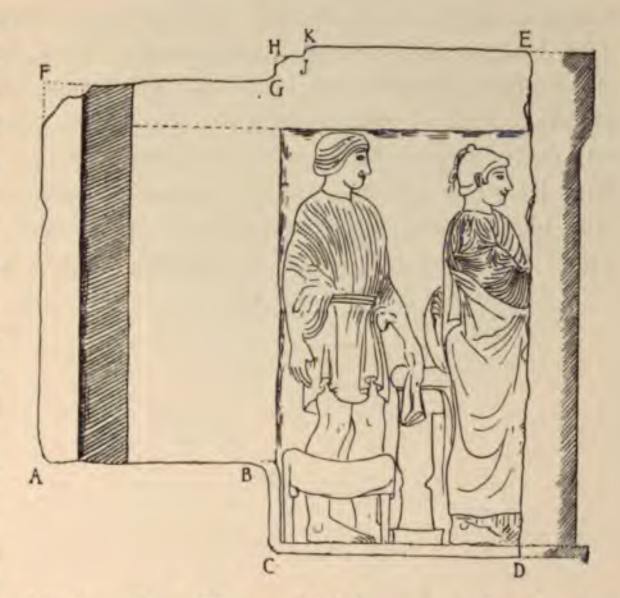
III.

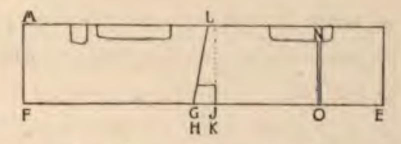
ARCHAISCHE RELIEFS AUS XANTHOS.

Unter den durch Fellows in's Brittische Museum gelangten altertümlichen Skulpturen aus Lykien sind nächst dem Harpyienmonument vielleicht die bedeutendsten sieben Kalksteinplatten, welche auf der Akropolis von Xanthos zugleich mit anderen Reliefs in eine Mauer späterer Zeit verbaut gefunden wurden; vgl. Fellows, *A journal written during an excursion in Asia Minor* S. 233. Eine vollständige und genügende Abbildung giebt nur Prachov, *Antiquissima monumenta Xanthiaca* Taf. 1, 2. 3. 6 B, *h*; eine Skizze findet sich bei Cesnola, *Cyprus* Taf. 16 (in der deutschen Bearbeitung Taf. 46) und danach bei Murray, *A history of greek sculpture* I Taf. 6 S. 122, der auch (Taf. 4. 5) zwei Proben gröfser und besser abbildet. Vgl. sonst noch aufser der zu N. 131—135 der Berliner Gipsabgüsse angeführten Litteratur Benndorf, Reisen in Lykien und Karien S. 86.

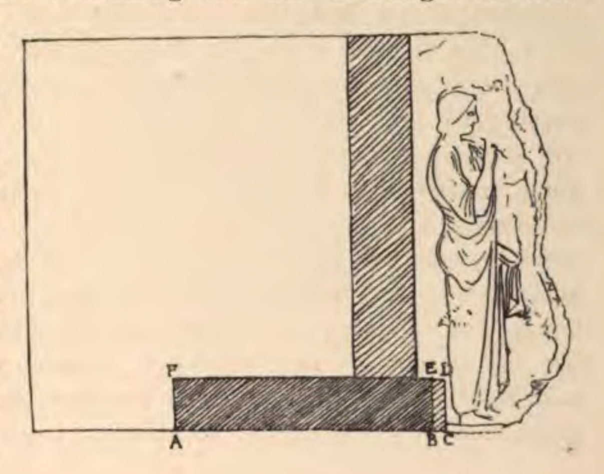
So viel ich weifs, hat man allgemein diese Reliefs als zusammengehörig und von einem Bauwerke stammend angesehen. Von dieser Annahme, welche durch die Fundumstände nicht genügend gesichert wird, ist nur Prachov abgewichen, wie sich schon aus der Anordnung seiner Abbildungen schliefsen läfst, und eine kurze Bemerkung zu Taf. 1, 2 (»*in Museo Britannico hoc fragmentum falso conjunctum est cum alio zophoro, qui delineatus est Fol.° III, a, b, c, d*«) beweist. Eine Darlegung der Gründe, welche in der That zwingen, hier die Reste dreier verschiedener Werke anzunehmen, wird trotzdem wol nicht ganz überflüssig sein, da die genauere Erörterung, die Prachov in seinem russisch abgefafsten Text gegeben haben wird, wie mir so den Meisten unbekannt bleiben mufs. Die beistehenden Skizzen, die nach Prachov's Abbildungen, unter Benutzung meiner Notizen, absichtlich schematisch gezeichnet sind, werden die technischen Eigentümlichkeiten veranschaulichen.

Betrachten wir zunächst die bei Prachov Taf. 1, 2 abgebildete Platte, die vom linken Ende eines Frieses stammt, so finden wir neben dem eigentlichen Relieffeld eine einfach glatt gearbeitete Fläche *A B G F* von etwa 0,38 m Breite, welche links noch durch eine 0,07 breite und 0,02 tiefe Furche durchsetzt wird. Die untere linke Ecke *A B C* ist 0,147 hoch und 0,375 breit ausgeschnitten, und ebenso ist oben links ein an der Vorderkante 0,355, an der Hinterkante 0,38 langes, 0,05 hohes Stück *F G H* ausgespart, an welches sich eine kleine, nicht über die ganze Dicke der Platte ausgedehnte Eintiefung *H J K* anschliefst. Das Figurenfeld ist unten durch eine ganz kleine, 0,02 m hohe Leiste, oben durch einen 0,18 breiten Streifen abgeschlossen und, wie die Profillinie zeigt, zu den Rändern hin in sanfter Krümmung übergeleitet. Der Ausschnitt *A B C* ist auf seiner rechten Seite mit einer schmalen Leiste eingefafst, oben aber nicht besonders begrenzt. Die Dicke der ganzen Platte beträgt 0,172 m, die Höhe 0,848. Von oben gesehen zeigt dieselbe aufser der grofsen, schon erwähnten, über die ganze Dicke erstreckten Vertiefung *F G (H) L M* noch eine kürzere und zwei längere Eintiefungen an der Hinterkante. In die zur Rechten führt von der Vorderseite eine kleine, ganz an der Oberfläche laufende Rinne *N O*. Eine klare Vorstellung über den ehemaligen architektonischen Zusammenhang kann man aus diesen mannigfaltigen und dabei doch auf dies eine Stück beschränkten Thatsachen kaum gewinnen.





Wir wenden uns zu der zweiten, von Prachov Taf. 6 B, *h* abgebildeten Platte, die ebenfalls das linke Ende eines Frieses bildete. Hier haben wir sofort neben dem Figurenfeld eine vertiefte Rinne von 0,115 Breite und 0,04 Tiefe, die nnten noch von einer quer laufenden, 0,525 langen, 0,07 tiefen Vertiefung *A B E F* gekreuzt wird,



während eine nur 0,03 lange, 0,02 tiefe *BCDE* rechts anschliefst. Das Figurenfeld zeigt keine besondere Begrenzung; oben ist zwar ein etwa 0,13 breiter Streifen frei gelassen, aber der Reliefgrund ist nicht vertieft, sondern die Figur selbst und ihre Umrisse liegen tiefer als dieser. Von oben gesehen zeigt die Platte nur links eine Eintiefung von der Hinterkante her. Die Höhe der Platte ist 0,84, die Dicke 0,30.

Gehen wir nun zu der dritten, dies Mal einer rechten Eckplatte (Prachov Taf. 3, *d*) über, so finden wir wieder eine durchaus abweichende Bearbeitung. Rechts ist die Platte durch einen 0,205 breiten glatten Streifen begrenzt, der nur in seinem mittleren Teile nach rechts hin eine glatte Schnittfläche zeigt, während unten wie auch oben ein kleines Stück rauh weggemeifselt ist. Die rechte untere Ecke *C D E* in einer Höhe von 0,137 und einer Breite von 0,35 ist ähnlich wie bei der erstbesprochenen Platte weggeschnitten. Dieser Ausschnitt ist oben von einer schmalen Leiste eingefafst; dafs sich diese auch an der Seite fand, ist bei der Zerstörung dieser Stelle nicht absolut sicher. Auch die obere rechte Ecke zeigt einen niedrigen, 0,38 langen Ausschnitt *F G H*. Links unten, 0,90 von der ergänzt gedachten rechten Ecke der Platte entfernt, findet sich wieder ein von einer Leiste rundum eingefafster Ausschnitt *A B*, 0,10 hoch und 0,175 breit. Das Figurenfeld ist oben durch einen 0,08, unten durch einen 0,04 breiten, 0,04 über dem Reliefgrund erhobenen und in scharfem Winkel auf denselben stofsenden Rand eingefafst. Von oben zeigt die Platte nur etwa in der Mitte die Spur einer Klammer, durch welche sie mit hinter ihr liegendem Gemäuer verbunden sein konnte. Die Höhe dieser Platte beträgt 0,85 m, die Dicke 0,185.



Die übrigen vier Platten (Prachov Taf. 3, *a*—*c*) gehören offenbar zu demselben Bauwerk wie diese letztbesprochene: sie stimmen mit ihr in Höhe, Dicke, Plattenrand, Einfassung der Ausschnitte wie Klammerspuren völlig überein. Dafs die beiden zuerst genannten Platten dagegen nicht zu diesem selben Werke gehört haben, ergiebt sich aus den angeführten Thatsachen von selbst.

Die Reihenfolge der an letzter Stelle besprochenen Friesplatten ist nicht ganz sicher. Der Zusammenhang der beiden von Prachov mit *b* bezeichneten Platten steht ganz fest, dagegen könnte man an dem Anschlufs von *b* an *c* und von *c* an *d* zweifeln. Bei Besprechung des Berliner Abgusses habe ich (S. 76) die Zusammengehörigkeit von *c* und *d* in Abrede gestellt; wenn wir aber nun finden, dafs die Entfernung von dem linken Rande des Ausschnittes *A B* auf *d* bis zum rechten Rande des folgenden, auf *b* rechts befindlichen genau eben so viel, nämlich

1,265 m, mifst wie von dem linken Rande dieses zweiten Ausschnittes bis zum rechten Rande des dritten, auf *b* links befindlichen, so werden wir unter der Voraussetzung, dafs bei dem ursprünglichen Bau diese Ausschnitte in gleichen Abständen wiederkehrten, in dieser Übereinstimmung eine Gewähr für die Richtigkeit der jetzigen Anordnung erblicken müssen, obschon diese so genaue Übereinstimmung wol Zufall ist. Denn der linke Rand der Platte *d* wie der rechte von *c* ist zerstört, und wenn auch die auf beiden Platten befindlichen Reste des Rades die ehemalige Entfernung einigermafsen bestimmen, so ist doch eine Genauigkeit auf Millimeter dabei nicht zu verbürgen. Dafs *a* und *b* an einander angeschlossen hätten, erscheint nicht ganz sicher; wenigstens gehen bei der jetzigen Aufstellung die Linien des auf beide Platten verteilten Pferdeschenkels nicht so in einander über wie man es bei ursprünglichem Zusammenhang erwarten möchte.

IV.
ZUM ATTALISCHEN WEIHGESCHENK.



Die oben abgebildete Broncestatuette ist mit der Sammlung Blacas in's Brittische Museum gelangt; über die Herkunft ist nichts bekannt. Ihre Länge beträgt 0,085 m, ihre Höhe 0,05. Die Arbeit ist sehr flüchtig aber sicher, die Erhaltung gut. Dafs wir in der Figur einen sterbenden Gallier zu erkennen haben, ist nicht zweifelhaft; ich glaube sogar, dafs wir sie für die, allerdings freie Kopie einer der Attalischen Statuen zu halten haben, derjenigen die in den *Monumenti* IX Taf. 20, 4 abgebildet ist. Dafs der behelmte Kopf, welcher der Figur jetzt aufgesetzt ist, nicht ursprünglich zugehört, ist durch die Untersuchung Klügmann's (Arch. Ztg. 1876 S. 35) festgestellt; aufserdem sind ergänzt nur der linke Arm, einige Finger der rechten Hand, der rechte Fufs und die Zehen des linken Fufses (*Annali* 1870 S. 304). Das Motiv der Neapeler Statue ist also im Wesentlichen gesichert und die Abweichungen der Bronce müssen als bewufste Änderungen ihres Verfertigers gelten. Er hat den Verwundeten nicht im kraftlosen Hinsinken dargestellt, sondern ihm noch ein gewisses Mafs von Lebenskraft verliehen, indem er zunächst der ganzen Gestalt eine etwas aufrechtere Haltung gab. Damit ist die dargestellte Handlung in Übereinstimmung: denn offenbar ist der Gallier bemüht, mit der geballten Rechten

den Pfeil aus seiner Wunde zu ziehen. Bei der Neapeler Figur hängt der rechte Arm schlaff herab und malt besonders ausdrucksvoll die völlige Ermattung des Sterbenden. Dafs die Haltung des linken Beines verändert ist, erscheint minder bedeutungsvoll. Der Kopf wird beim Original weniger nach der Seite geneigt gewesen sein; doch darin scheint sich nur ein gewisses Ungeschick des Kopisten zu verraten. Dafs trotz dieser Abweichungen die Bronce auf die Attalische Statue zurückgeht, ist wol nicht zu bezweifeln. Es scheint kein Zufall, dafs bei dieser eben an der Stelle sich der tötliche Pfeilschufs angedeutet findet, an welcher wir uns bei jener die Verwundung denken müssen. So lehrt uns die Statuette mit Gewifsheit, dafs wir in der Neapeler Figur einen sterbenden Gallier besitzen und dafs wir uns den Kopf derselben unbehelmt, jugendlich und langhaarig zu denken haben.

Die Frage ist berechtigt, ob wir nicht im Stande sind, unter den erhaltenen Statuetten Kopien anderer, verlorener, Figuren des Attalischen Weihgeschenkes aufaufzufinden. Schon Murray (Arch. Ztg. 1873 S. 60) hat in diesem Sinne auf zwei Broncefigürchen des Brittischen Museums hingewiesen. Das erste zeigt uns einen



Gallier, der tot oder sterbend am Boden liegt; er ist mit einer Hose bekleidet, am Arm trägt er den Schild. Die Arbeit ist sehr roh. Das zweite Figürchen, eine



Amazone, ist besser gearbeitet. In ausdrucksvoller Haltung dargestellt, bringt sie uns etwas von dem Pathos zur Anschauung, das wir in den Pergamenischen Werken finden, und man wird die Möglichkeit, dafs sie nach einem solchen gearbeitet sei, zugestehen, obwol die einzige erhaltene Amazone eine durchaus abweichende Tracht zeigt. Bei der Figur des Galliers ist mir ein Zusammenhang mit der grofsen Kunst wenig wahrscheinlich. — Auch das Handwerk hat den dankbaren Stoff der Gallier-

kämpfe früh aufgegriffen. Ein interessantes Beispiel ist die im *Bulletin de correspondance hellénique* IX Taf. 11 S. 485 veröffentlichte Terrakottagruppe aus Myrina: ein Kriegselefant, der einen Gallier niedergeworfen hat. Angeregt ist dieses Werk offenbar durch die Galaterkämpfe der Diadochen, und wird denselben wol auch zeitlich nicht fern stehen. Von einem Vorbild der grofsen Kunst kann es natürlich nicht abhängen; eher könnte man zu dieser Annahme für die zweite im *Bulletin* S. 490 abgebildete Figur geneigt sein.

Paul Wolters.

ZUM HYDRAGIEBEL.

In den beiden Besprechungen des hochaltertümlichen Giebelreliefs[1], welches Herakles im Kampfe mit der Hydra darstellt, scheint mir ein wichtiger Punkt nicht richtig beurteilt, ich meine sein Verhältnifs zu dem bekannten Vasenbilde, welches im Wesentlichen die gleiche Composition zeigt[2].

Purgold[3] hält den Giebel für eine selbständig für diesen tektonischen Zweck erfundene Composition, das Vasenbild aber für eine mittelbar oder unmittelbar davon abhängige Weiterbildung, vermehrt um die an unpassender Stelle eingeschobene Athena. Mir scheint das Gegenteil unzweifelhaft: das Gefäfs wiederholt getreu den alten Typus, welchen der Meister des Giebels zu seinen Zwecken modificierte und kürzte. In allem Wesentlichen übereinstimmend und abweichend von den korinthischen Vasen, auf denen Iolaos, der Sage gemäfs, tätig mithilft[4], war der Vorgang am linken Ende des untersten Streifens auf der Kypseloslade dargestellt[5], welche doch ohne Zweifel vor unserem Giebel entstand: Herakles bekämpfte im Beisein Athenas die Hydra und — was Purgold zu übersehen scheint — Iolaos hielt mit dem abgekehrten Gespann daneben, was den bekannten Irrtum der alten Erklärer veranlafste, den Wagen noch zu den anstofsenden Leichenspielen des Pelias zu ziehen. In der σκευή, an welcher Herakles ohne Beischrift kenntlich

---

[1]) Ἐφημ. ἀρχ. 1884 T. 7, Mitth. d. arch. Inst. Athen 1885 zu S. 237.

[2]) Gerhard, Auserl. Vasenb. II T. 95—96; Ἐφημ. a. a. O.

[3]) Ἐφημ. 1885 S. 236f.

[4]) *Monum. dell' Inst.* III T. 46, 2 aus Aigina; Archäol. Zeitg. 1859 T. 125 (*Monum.* a. a. O. 5) Napf aus Argos. Die Hauptgruppe wiederholt im Wesentlichen die spätschwarzfigurige attische Amphora in Berlin, Furtwängler Nr. 1854, *Mon.* a. a. O. 1. — Der Typus des Napfes aus Argos dürfte mit Purgold S. 235 auch für den amykläischen Thron vorauszusetzen sein, worauf auch die beiden Denkmälern gemeinsame Verbindung dieses mit dem Kerberosabenteuer hinweist. Die Kürze der nach Pausanias' ausdrücklicher Angabe summarischen Beschreibung 3, 18, 3 gestattet nicht, auf gleiche Kürze der Darstellung zu schliefsen.

[5]) Pausan. 15, 17, 11.

war, darf man das Löwenfell erkennen, das er auch auf dem Vasenbilde trägt[6]. Verschieden von dem Bilde der Lade ist es nur in der Richtung, von links nach rechts[7], und in der Waffe des Heros; dort war es die älteste, der Bogen, hier ist es das Schwert, wie zum Teil auf den Vertretern des anderen Typus[8]. Das attische Relief unterscheidet sich bei wesentlicher Gleichheit des Kampfschemas durch die Tracht der Hauptperson, welche noch die allgemein heroische Kriegsrüstung trägt und die Keule schwingt, was in diesem Abenteuer erst in jüngeren Darstellungen wiederkehrt[9]. Wesentlichere Änderungen aber sind die Weglassung Athenas, die der Künstler nicht unterzubringen wufste, ohne Herakles von der Mitte wegzurücken und gegen die Tradition die Hauptsache, das Schlangenungeheuer, einzuschränken; ferner die Änderung in der Haltung des Ioalos, welcher auf der Kypsele und dem Vasenbilde ganz auf dem Wagen steht, hier dagegen im Schema des ausziehenden Amphiaraos ihn besteigt, sachlich sinnlos, aber in der lobenswerten Absicht, ihn wegen der Neigung des Giebels bei möglichst grofsen Verhältnissen möglichst tief herabzurücken. Der Krebs, welcher die linke Giebelecke füllt, scheint, da er auf dem Vasenbilde und, nach diesem und dem Schweigen der Beschreibung zu urteilen, auch auf der Lade fehlte, aus dem anderen Typus entlehnt, wo sich auch schon die Senkung der Pferdeköpfe, sehr natürlich durch das Grasen motiviert, vorfand[10], welche unser Künstler so glücklich der Giebelform angepafst und mit dem Krebse in Verbindung gebracht hat.

Unser Vasenbild hat Klein der chalkidischen Gruppe zugerechnet und, so viel mir bekannt, keinen Widerspruch erfahren. Meier knüpft sogar die Vermutung daran, es sei auch der Giebel ein Werk chalkidischer Kunst[11]. Mit Unrecht auch dann, wenn Kleins Behauptung stichhaltig wäre, denn mit ebensoviel Grund könnte man im Hinblick auf die Kypsele an korinthischen Einflufs denken, welchem ja z. B. Löschcke im attischen Archaismus weiten Spielraum bei-

[6]) Wenn wie es scheint auch sonst auf korinthischen Denkmälern die Löwenhaut früher üblich wird als anderwärts, so erklärt sich das, glaube ich, aus der Nähe von Nemea. Dafs im Nordosten des Peloponnes mit der Sage vom Löwenkampfe auch die Felltracht des Herakles zu Hause war, kann die bekannte Nachricht bestätigen, Peisandros von Kamiros habe sie zuerst in die Poesie eingeführt. Der Bürger einer argivischen Kolonie verwertete damit nur einen Zug der heimatlichen Sage. Dieser könnte darum doch ursprünglich orientalisch gewesen sein.

[7]) Wenn Löschcke Archäol. Zeitg. 1876 S. 113 Anm. 17 aus Pausanias' Ausdrucksweise das Gegenteil entnimmt, so übersieht er, dafs dann das Gespann sehr unpassend von seinem Herrn durch das Ungeheuer getrennt wäre, statt in seinem Rücken zu warten. Für das Anheben der Beschreibung mit der Hauptsache, dem Ungeheuer, liefsen sich Analogien beibringen.

[8]) Das Schwert auf der Anm. 4 erwähnten Vase aus Aigina und *Monum.* a. a. O. 6. Häufiger erscheint die ziemlich gleichbedeutende Harpe: auf dem ebenda angeführten Napfe aus Argos, auf beiden Seiten der Schale des Nikosthenes und Anakles in Berlin, Furtwängler Nr. 1801, der erwähnten attischen Amphora; nach Euripides Ion 194 auch auf der delphischen Metope.

[9]) Am frühesten in dem jung-schwarzfigurigen Vasenbild Heydemann T. 4, Collignon Nr. 211, dem rotfigurigen Gerhard Auserl. Vasenb. II 148, auf der Saburoff'schen Reliefvase aus Tenea (Berlin Nr. 2882) und auf jüngeren Reliefs; auch auf der Münze von Phaistos, Friedlaender-Sallet, Berl. Münzkabinet T. 3. Nr. 161.

[10]) Auf dem Napf aus Argos, s. Anm. 4.

[11]) Mittheilungen 1885 S. 326.

mifst. Methodisch richtiger ist es bis auf Weiteres jedesfalls, das immerhin ziemlich selbständige Werk mit Purgold der einheimischen, der Verbreitung nesiotischer Marmorbildnerei unter Peisistratos vorausliegenden Kunst zuzuweisen, von deren Kraft die Françoisvase so achtbares Zeugnis ablegt.

Aber ist der chalkidische Ursprung jenes Denkmals denn wirklich gesichert? Da Inschriften fehlen, ist es nur Form und Decoration des Gefäfses sowie Geist und Stil der Bildwerke, worauf Klein seine Bestimmung gründet (Euphronios S. 32). Aber so weit mir das Material, über welches ich verfüge[12], ein Urteil ermöglicht, sind die von ihm geltend gemachten Analogien nichts weniger als zwingend und scheinen mir sogar mehr als den blofsen Zweifel an dem chalkidischen Ursprung des Gefäfses, oder genauer gesagt an seiner Zugehörigkeit zu der uns sicher bekannten Gruppe chalkidischer Vasen zu gestatten.

Die Amphoren Klein 1, 2, 4, 7 stimmen in Form, decorativer Gliederung und Ornamentation völlig überein. Der von echinusartiger Mündung bekrönte Hals setzt in scharfem, durch das kymationähnliche Stäbchenornament markiertem Winkel gegen den Bauch ab; er ist völlig bedeckt von dem bekannten schönen »alternierenden Palmetten-Lotosbande«. Den vom Fufse ausgehenden Strahlenkorb schliefst nach oben, etwas unterhalb der Mitte, eine doppelte breite Borte ab, die obere eine Reihe von Lotosknospen und -Blüten, die untere durch parallele schräge Treppenlinien einem geflochtenen Gurte ähnlich. Die von Ornamenten frei gelassene Fläche gliedert eine Linie in der Höhe des unteren Henkelansatzes in einen schmalen Schulter- und einen breiten Bauchstreifen, wodurch sich auch das Bruchstück 10 als hierhergehörig erweist. Der erstere pflegt Tiere oder sonstige Nebendarstellungen, letzterer das ringsumlaufende mythologische Hauptbild zu enthalten[13]. Eine jüngere

[12]) Ich kenne aus Abbildungen oder Beschreibungen folgende Nummern des Verzeichnisses bei Klein, nach dem ich oben citire: 1) *Mon. dell' Inst.* I T. 51; 2) Luynes *Vases* Pl. 8, Gerhard Auserl. Vasenb. II T. 105—6; 3) *British Museum* Nr. 584, Gerhard IV T. 323; 4) Gerhard II T. 190—1, sämmtlich Amphoren; 5) Krater (Löschcke; Gerh. und Kl. irrig Amphora) Gerhard IV T. 322; 6) Psykter (Skyphos) *Annali* 1839 t. *P*, Archäol. Zeitung 1866 T. 206; 7) Amphora Roulez *Choix de vases* T. 5 (mir hier unzugänglich, auch die Beschreibungen von 8, nach Löschcke nicht Amph. sondern Krater); 9) Hydria (nicht Amph.) München, Jahn Nr. 125, Gerhard III T. 237; 10) Fragm. Amph. Florenz Nr. 1784 (Körte *Annali* 1881 p. 170 Anm.) Heydemann *Bull. d. Inst.* 1870 p. 187, über die mir Milani Näheres mitzuteilen die Güte hatte. Danach sind von Antilochos nicht nur Schild und Füfse, auch Beine mit Schienen erhalten. Thetis ruhig, Eos leidenschaftlich bewegt. Hinter ersterer von Automedon nebst r. Schulter ein Stück Brust; er wandte, vielleicht wagenbesteigend, der Scene den Rücken. ≶ steht allein in dem rechtsläufigen Eos, sonst immer ʒ. In Thetis steht ⊖, d. h. der senkrechte Strich nur in der unteren Hälfte. — Die Amphora München Nr. 1108, welche nach Brunn, Probleme S. 30, 5 und Kirchhoff Alphabet S. 112, 6 auch Meier Mitt. 1885 S. 332 für chalkidisch erklärt, Klein wegläfst, kenne ich leider nicht. Mit besonderer Freundlichkeit hat mich Löschcke, der das Material für eine dem Institute zugesagte umfassende Publication der chalkidischen Gefäfse in Händen hat, über die Hauptzüge seiner Einteilung und wichtige Einzelheiten belehrt. Gleich hier erwähne ich die epigraphe Hydria des *British Museum*, die Löschcke Archäol. Zeitung 1881 S. 36 A. 23 kurz beschrieben hat.

[13]) Zug um Zug kehrt diese Anordnung und Verzierung wieder auf der Vulcenter Vase *Monum. dell' Inst.* I T. 26, 11, die man als sicher chalkidisch in Anspruch nehmen kann. Das Hauptbild ist nur decorativ, zwei Hähne um ein

Form und Anordnung zeigt 3: Hals und Schulter ineinander übergehend. Die Vase ist gefirnifst und nur auf jeder Seite eine Bildfläche ausgespart, von der ein Strich einen schmalen oberen Streifen abtrennt, der auf 3 mit Ornament gefüllt ist; unten befinden sich Strahlen[14].

Die Hydravase unterscheidet sich wesentlich von diesen beiden Formen. Der Hals geht ähnlich wie bei der zweiten in geschwungener Linie in den Bauch über, der jedoch bedeutend schwerer ist. Grundverschieden aber ist die Gliederung der ringsumlaufenden Verzierung, durch welche sich das Gefäfs im Allgemeinen der ersten Classe nähert. Der Strahlenkorb des Fufses nimmt weniger Raum ein und trägt nur einen, den Lotosstreifen, nicht das charakteristische, an dieser Stelle, so viel ich sehe, ausschliefslich chalkidische Treppenlinienband[15]. Statt des schmalen Reifens der älteren chalkidischen Amphoren sehen wir hier in der Höhe des unteren Henkelansatzes ein doppeltes breites Band mit Ornamenten, die dort nicht vorkommen: dem Punktnetz und dem gegenständigen Palmettenstreif. Das hierdurch nach oben abgegrenzte Hauptfeld ist in drei schmale Streifen gegliedert; die beiden unteren sind mit Tierfriesen, welche bei den chalkidischen Amphoren nur in dem Schulterstreifen ein beschränktes Dasein fristen[16], der wenig breitere oberste mit dem formell ganz ähnlichen affenartigen Satyrgetümmel ausgefüllt. Der nicht umlaufende, sondern in zwei Bilder, Herakles im Kampfe mit der Hydra und mit den Amazonen, gesonderte mythologische Hauptstreif aber erscheint, wie auf keiner chalkidischen Vase, auf der Schulter und ihrem Übergang zum Halse, wo er das Palmetten-Lotosornament, von dem Klein's Bestimmung ausgeht, nur einengt. Dafs aber dieses allein mit nichten chalkidische Herkunft erweist, zeigen so sicher attische Gefäfse, wie das bekannte mit der Athenageburt in Berlin[17] und ähnliche, welche in Form und

prächtiges Palmetten-Lotos-Geflecht; hinten zwei verschlungene Schlangen. Man vergleiche das Schulterbild von 1. Durch Löschcke erfahre ich, dafs diese Vase sich in Würzburg befindet. Nach der Beschreibung kann sie aber mit Urlichs, Verzeichnifs der Antikensammlung der Univ. Würzburg, 3. Heft Nr. 146 kaum identisch sein, welche mir nebst Nr. 147 Böhlau als ebenso sicher chalkidisch bezeichnete. — Ganz die gleiche Bemalung zeigt der Krater *Monum. dell' Inst.* I T. 27, 27, für welchen Puchstein Archäol. Zeitung 1881 S. 220 mit vollem Recht chalkidischen Ursprung vermutet. Von unwesentlichen Abweichungen abgesehen gehört endlich auch das amphorenartige Kühlgefäfs in Kopenhagen hierher, welches Schreiber Kulturgesch. Bilderatlas T. 77, 7 nach Ussings mir unzugänglichem Buche *de nominibus vasorum Graecorum* p. 81 abgebildet ist.

[14]) So Löschcke, indem er für die Form auf die attische Vase *Monum. dell' Inst.* I T. 26, 1 verweist. Als Hauptvertreter dieser Klasse nennt er die unveröffentlichte inschriftlose Petersburger Vase Nr. 54, auf der, wie bei anderen, der obere Streifen mit besonderer Darstellung ausgefüllt ist.

[15]) An der Mündung hat sie z. B. die korinthische Amphora *a colonette* Berlin Furtwängler Nr. 1655, *Monum. dell' Inst.* X T. 4, 5, die Schale aus Korinth, Athen Collignon Nr. 193, sowie der Anm. 13 als chalkidisch erwähnte Krater. Häufiger sind die gereihten senkrechten Zickzacklinien an ähnlicher Stelle, wie bei unseren Amphoren schon auf der grofsen Dipylonvase *Monum. dell' Inst.* IX T. 40, auf der kyrenischen Hydria Archäol. Zeitg. 1881 T. 10, 2; auf der attischen Schüssel aus Aigina, ebenda 1882 T. 10; dann z. B. am Halse der Timonidasvase.

[16]) Das Fehlen eines solchen ist auch für 5 bezeugt; einen unter dem Bilde hat die Hydria 9.

[17]) Furtwängler Nr. 1704, *Mon. dell' Inst.* IX T. 55; auch hier das mythologische Bild über drei Tierstreifen auf der Schulter, nur wenig tiefer und gegen den Hals durch jenes Stäbchenorna-

Gliederung, wohl auch in bezeichnenden Einzelheiten des Bildwerks, mit der Hydravase wesentlich, obwohl nicht ganz genau übereinstimmen. Wir haben also, glaube ich, bisher allen Grund, sie zu den attischen zu zählen.

Nicht minder bestimmt streitet eine stilistische und antiquarische Vergleichung der mythologischen Bildwerke unseres Gefäfses mit den chalkidischen gegen Klein's Annahme. Die naive »epische« Art der Schilderung haben sie nicht blofs mit dieser Classe gemein. Die urkräftige Energie, welche die besten chalkidischen Bilder charakterisiert, fehlt, wie hier, freilich auch auf den geringeren und jüngeren. Bedenklicher ist es schon, dafs man in dem bewegten Bilde der Amazonenschlacht den typischen Gefallenen vermifst, an dessen schwieriger Wiedergabe sich auch die Chalkidier immer wieder versuchen (Klein 1, 3, 10). Noch bedeutsamer scheint mir die Verschiedenheit der Athena hier von dem schönen ausgeprägten Typus, in dem sie ganz ähnlich streitenden Helden, den Achaiern und dem Herakles, beistehend, auf 1 und 2 erscheint: helmlos, in dem knapp anliegenden, einförmig dunkelroten Rock, den auch Hippolyte auf 4, die Nymphen auf 7 und, soweit erhalten, die Göttinnen auf 10 tragen[18], die Aegis wie es scheint als kleinen Schild am linken Arm, von ihren gewaltigen, weitzüngelnden Schlangen wie von zuckenden Blitzen umgeben[19]. Hier dagegen steht sie eingeengt zwischen Herakles und Iolaos,

---

ment abgegrenzt. Vergl. z. B. noch Furtwängler Nr. 1672. 1685; *Museo Gregor.* II T. 32, 2; Gerhard Etrusk. Camp. Vasenb. T. 10, Brunn-Lau T. 8, 1. Löschcke teilt meine Ansicht und verweist noch auf Inghirami *Vasi fittili* IV T. 301.

[18]) Für diese und die verwandte korinthische Tracht verweise ich auf Böhlau *Quaestiones de re vestiaria* p. 68, ohne jedoch alles dort Gesagte zu billigen.

[19]) Am nächsten steht ihr wohl die mit Perseus davoneilende Athena auf der rhodischen Schale *Journal of hellen. stud.* 1884 T. 42, welche der Herausgeber nur im weiteren Sinn chalkidisch nennt. Doch trägt die Göttin hier noch einen Schild am Arme, so dafs die Schlangen unmittelbar am Gewande haften, wie ich glaube ein Mifsverständnifs der chalkidischen Schildägis. — Grundverschieden hiervon ist die Athena Gerhard Auserl. Vasenb. II T. 119, welches Gefäfs Furtwängler im Katalog Nr. 1670 zu den chalkidischen zählt. Die Göttin ist ohne Aegis und trägt geschuppten dorischen Peplos mit Ueberschlag, wie er auf altattischen Vasen Regel ist (Böhlau *Quaestiones* p. 68 n. 1), für mich vorläufig Grund genug, die Berechtigung dieser auch von Löschcke gebilligten Zuweisung, welche sich bisher auf keine Inschriftvase stützt, zu bezweifeln. Die Form stimmt mit den älteren chalkidischen Amphoren, aber statt des Palmetten-Lotos-Bandes trägt der Hals grofse Lotosknospen und -blüten, die Ornamentstreifen über dem Strahlenkorb fehlen, der schmalere Streifen ist nicht über, sondern unter dem Hauptstreifen. Puchstein (Archäol. Zeitg. 1881 S. 242) stellt das Gefäfs zu der von Löschcke ebenda 1876 S. 114ff. behandelten »korinthisch-attischen« Klasse; wenn Löschcke für ganz übereinstimmende Beispiele wie *Mon. dell' Inst.* I T. 26, 12 (Würzburg) die Möglichkeit attischer Nachahmung chalkidischer Vorlagen offen, für ähnliche, wie ebenda XII T. 9 für sicher hält, so möchte ich das bis auf Weiteres für die ganze Gruppe annehmen. — Auch die Zuteilungen Meiers a. a. O. S. 332 können nur sehr bedingte Geltung beanspruchen, insofern man alles Nichtattische und Nichtkorinthische im allgemeinsten Sinn chalkidisch nennen mag, ein Verfahren, dessen Vorteil ich nicht einsehe. Das gilt besonders von dem hiesigen Pinaxbruchstück aus Eleusis Ἐφημ. ἀρχ. 1885 T. 9, 12 S. 178f., dem übrigens Meier die Verwendung von Weifs mit Unrecht abgesprochen hat. Auf der ihm allein bekannten Vorderseite ist der Nägelbeschlag der Beinschienen damit bezeichnet; auf der Rückseite der von Philios p. 178 nicht sicher erkannte geschuppte Körper, ohne Zweifel der in einen Schuppenrock gehüllte Leib eines rechtshin Gefallenen (vergl. den Poseidon *Monum. dell' Inst.* VI, VII T. 78), von dem rechts am Bruch auch noch der Helmrand (wie an Zeus ebenda) und die unter ihm vorkommenden Haarlocken erhalten sind. Uebersehen hat Meier auch das

den Helm auf dem Haupte, aber ohne Aegis, gekleidet in gestirnten Chiton und weitläufig und unklar umgenommenen, von runden Plättchen besäten Mantel. Schon durch diese den chalkidischen Gemälden vollkommen fremde Musterung der Kleidung unterscheidet sie sich auch von dem durch 3, 4, 5, 6 und 9 vertretenen Typus der Mantelfiguren, welcher auf dem ersten, auch nach sonstigen Kennzeichen zu den jüngsten und ärmlichsten Exemplaren gehörigen Gefäfse zwei Mal für Athena verwendet wird. Für diese Mantelfiguren ist meist schärferes Heraustreten der Körperformen und eine breite, gewöhnlich als einfachster Mäander gebildete Borte, der einzige Schmuck ihrer Gewänder, charakteristisch.

Die Figur des Herakles wäre im Ganzen auch in einem chalkidischen Bilde möglich. Aber eine Kleinigkeit ist auch hier anders. Der verschlossene Köcher wird von einem hohen giebelartigen Dreieck bekrönt, während er bei sämmtlichen chalkidischen Schützen, Herakles auf 2, 3, Paris auf 1, 4 (Klytotoxos) und 5, halbkugelförmigen, zurückgeschlagenen Deckel hat[20]. Bedeutsamer aber ist die vielfältige Verschiedenheit der sonstigen Kriegertracht auf unserem Gefäfse von der durchaus typischen chalkidischen. Wo dort Panzer dargestellt sind, auf 1, 10 und noch auf dem jüngeren 3, haben sie die älteste Form mit dem schroff vorspringenden unteren Rande[21], welcher hier gänzlich fehlt. Besonders charakteristisch ist der kurze chalkidische Chiton, immer einfarbig, meist dunkelrot, fast ausnahmslos vorn und hinten abgerundet und so nach den Hüften zu ausgeschnitten, am deutlichsten bei Aias und Sthenelos 1, bei Eurytion 2, Herakles 3, Klytotoxos 4, Atalante 9, Memnon und Achill auf 10[22]. Dem steht auf der Hydravase der gerade abgeschnittene Rock mit breiter Saumborte oder durchgehender Musterung gegenüber. Ebenso wenig ist auf der Innenseite eines chalkidischen Schildes das breite

vierstrichige 𐌄 in Ares, welches Kirchhoff, Alphabet[3] S. 134 nur in Tanagra (für ει) kennt. Böotischer Import in Eleusis scheint auch sonst nachweisbar. — An unser Bruchstück haben sich inzwischen zwei weitere, von Benndorf in Eleusis zusammengefügte Fragmente anpassen lassen. Sie geben auf der einen Seite die Fortsetzung des vortretenden Beines von Ares, ein Stückchen vom Rande seines Schildes, und seinen Gegner fast vollständig. Mit dem l. Fufse vortretend schwingt er mit erhobener Rechter die Lanze gegen den Gott. Sein korinthischer Visierhelm hat sehr grofsen, vom oberen Rand des Pinax abgeschnittenen, teilweise tongrundigen Busch. Der mäfsig grofse Rundschild, welcher den Leib verdeckt, hat am Rande eine dichte Doppelreihe weifser Bückel und als Schildzeichen auf rotem Grunde einen weifs gemalten im Profil nach links gewandten bärtigen Kopf mit grofser gebogener Nase (Geras?); seine Innenzeichnung ist schwarz, ausgekratzt; Strähne des Bartes, eine Doppelbinde im Haar und das unten mit Wimpern versehene Auge rot aufgesetzt. Zwischen den Beinen des Giganten dieselbe Palmette, wie zwischen denen des Ares. Diese und die Inschriften scheinen die Vorderseite ausgezeichnet zu haben. Auf der Rückseite der neuen Bruchstücke erscheint unten ein Rest des Gefallenen, mit Chitonrand, und der gröfsere Teil eines zweiten nach rechts schreitenden Kriegers; wir haben also den Typus zweier um einen Toten oder Verwundeten kämpfender Parteien vor uns. Die Scherben werden wol demnächst veröffentlicht.

[20]) Die einzige ungefähre Analogie, welche ich augenblicklich zu nennen weifs, ist der aufgeklappte spitze Köcherdeckel der Artemis auf der attischen Reliefschale Mitt. V T. 3.

[21]) Vergl. Helbig, Homer. Epos S. 197. 203.

[22]) Vergl. meine Beiträge zur Geschichte der altgr. Tracht S. 69 Anm., wo auch einige von den wenigen nichtchalkidischen Beispielen.

geometrisch verzierte Band zu finden, welches der letzte Krieger rechts im Amazonenkampfe zeigt. Dagegen fehlt der dort immer, auch auf 10, vorhandene Buckelbeschlag des Schildes, und, was mir des Erwähnens nicht unwert scheint, das chalkidische Schildzeichen. Auf allen abgebildeten Gefäfsen, die solche aufweisen (Klein 1—5), wiederholt sich nämlich derselbe schön stilisierte, das Rund völlig ausfüllende, adlerähnliche Vogel mit ausgebreiteten Flügeln, das Wappen — vielleicht ein redendes, wenn der Vogel die χαλκίς oder κύμινδις bei Homer Ξ 291 war[23] —, genau so, wie auf den ältesten Münzen von Chalkis[24], nur der Richtung der Träger gemäfs nach links fliegend. Auf den vier letzteren Gefäfsen ist es das einzige, auf 1 das einzige auf der achäischen Partei (Diomedes), während Aineas das »laufende Rad«, den aus verschiedenfarbigen Kreisbogen zusammengesetzten Stern, Echippos den Vorderteil eines Ebers führt. 10, wo das Zeichen des Antilochos unkenntlich, das des Achill ein »laufendes Rad« mit Gorgoneion (?) scheint, bedeutet als kleines Bruchstück keine sichere Ausnahme, da man öfter als ein Mal dasselbe Zeichen nicht angewandt haben dürfte. Die von Löschcke beschriebene epigraphe Hydria (vgl. Anm. 12, am Ende) hat freilich nur bötischen Schild und concentrische Kreise als Zeichen, aber sie dürfte wie 9 zu den jüngeren, minder charakteristischen gehören. Selbst wenn sich unter den Amphoren Ausnahmen herausstellen sollten, dürfte das Zusammentreffen nicht seine ganze Bedeutung verlieren. So unverhältnifsmäfsig selten ist jenes Schildzeichen auf den Vasenbildern[25], von denen ich hier nur die der chalkidischen nächststehende Gruppe der korinthischen hervorhebe. Auf 20 mir bekannten Gefäfsen, die dafür in Betracht kommen, findet sich unter 53 Schildzeichen der fliegende

[23]) Vergl. Buchholz, Homer. Realien I[2] 2, S. 130f.

[24]) *Anc. coins of British Museum, Central Greece* pl. 20, 7, p. 109 Nr. 26, im Allgemeinen zwischen 480—445 (zu jung?) datirt; v. Sallet in seiner Zeitschr. für Numism. III S. 134; P. Lambros ebenda S. 216ff., besonders 217 Nr. 2, insgesammt, wie auf den Vasen, ohne Schlange, welche er später in den Klauen hält. Nur diese jüngere Form erwähnt Furtwängler in seiner reichhaltigen Zusammenstellung »Goldfund von Vettersfelde« S. 24f., ohne sie ausdrücklich mit den ebenfalls angeführten chalkidischen Schildzeichen in Verbindung zu setzen. Ich darf nicht unerwähnt lassen, dafs Löschcke, obwohl er die Übereinstimmung bemerkt hatte, der Ausnahme wegen verschmäht, ihr die oben beanspruchte Bedeutung beizumessen. — Andere Münzen mit dem Adler s. bei Furtwängler; ich hebe nur die von Lyttos *Num. Chron.* Ser. III, IV pl. 1, 3 hervor, welche Adler und Ebervorderteil, die beide auf der Amph. 1 begegnen, vereinigt. Nachzutragen ist u. A. das Bronzemedaillon Carapanos *Dodone* Pl. 21, 3, »*épervier*« mit Schlange in den Klauen. Einiges auch bei Sittl in Fleckeisens Jahrbüchern Suppl. XIV S. 10.

[25]) Folgende statistische Notizen dürften ausreichen, um das zu beweisen. Einen sicheren Adler verzeichnet Jahn's Münchener Vasenkatalog im Index unter etwa 150 Schildzeichen, Heydemanns *Museo Nazionale* unter etwa 230, der Petersburger Katalog von Stephani unter etwa 140 keinen; der des British Museum unter 7 einen, welcher zu klein ist um in Betracht zu kommen. Unter den mehr als 150 Zeichen auf schwarzfigurigen Gefäfsen in Berlin notiert der Index von Furtwänglers Katalog vier sichere Adler, zu denen der nur mit der hinteren Hälfte sichtbare auf der Kanne des Kolchos Nr. 1732 nachzutragen ist. Auf 16 schwarzfigurigen Vasen der *Élite céramograph.* mit Schildzeichen ist unter 25 kein Adler. In den Auserl. Vasenb. auf etwa 80 Vasen gegen 160 Zeichen, nur 4 grofse Adler; als einziges Schildzeichen nur III T. 192 im Zweikampf; je einer unter 3 IV T. 256, 4; unter 9 T. 258, 1, beide Male im Waffenlauf, wo es Abwechslung gilt.

Vogel 6 Mal, darunter 2 Mal nur zur Hälfte sichtbar, dagegen z. B. das »laufende Rad« etwa 20 Mal[26].

Ich glaube, dafs das Vorgetragene ebenso bestimmt, als es die Einheitlichkeit und Herkunft der chalkidischen Gruppe, auch ihrer jüngeren Exemplare, wie 3 und 9, bestätigt, die Zugehörigkeit der Hydravase ausschliefst. Nach dem oben Gesagten halte ich ihren attischen Ursprung für sehr wahrscheinlich. Bestätigt sich das, so lehrt sie uns für den Typus jenes Abenteuers, dafs er in einer alten, auf der Kypsele dargestellten, also wohl korinthischen Form in Athen weiterbestand, ohne durch ein Werk von der Bedeutung des Giebels beeinflufst zu werden. — Aus dem Amazonenbilde der anderen Seite liefsen sich vielleicht auch noch sachliche Gründe für attischen Ursprung beibringen.

Und wie steht es mit dem bacchischen Fries, der sich in erschütternder Lächerlichkeit unter den ernsthaften Historien entfaltet? Klein findet ihn in Gegenstand und Manier den chalkidischen auf 7 und 8 verwandt. Aber trügt meine Erinnerung nicht ganz, so erscheinen die Satyrn und Bakchen auf 7 harmlos, trocken und einförmig neben den genial ersonnenen Obscönitäten jenes tollen Getümmels. Ähnliche affenartige Stellungen und Bewegungen zeigen die Satyrn auch auf der doch wohl sicher attischen Vase, welche sie mit der Weinlese beschäftigt darstellt[27]. Ich gestehe, dafs ich mir auch jenes wundervolle Bild nirgends lieber entstanden denke denn in der Heimat des Satyrdramas, als das Werk eines würdigen Vorgängers der Duris und Brygos. Wie frühzeitig sich auch die attische Kunst dieses Gebietes bemächtigt hatte, das zeigt der Thiasos auf der Françoisvase und anderen Gefäfsen. Aber wir besitzen noch ein viel wichtigeres Denkmal, welches den überraschenden Beweis erbringt, dafs in der ersten Hälfte des sechsten Jahrhunderts bereits die obscönen Satyrreigen sogar in Tempelsculpturen dargestellt wurden: den Rest eines Porosgiebelreliefs, welcher auf Tafel II dieses Jahrganges der Athenischen Mittheilungen veröffentlicht wird.

Athen, April 1886.

Franz Studniczka.

---

26) Es sind *Monum. dell' Inst.* II T. 38, 8 Zeichen: 1 Adler; VI T. 33, 5:0; X T. 4—5, 7:0; *Monum. Annali Bullet.* 1855 T. 20, 3:1 (Vorderteil allein sichtbar); *Annali* 1862 t. B, 2:1; 1864 t. OP, 1:0; 1866 t. Q, 1:0; Timonidasvase (Klein, Meistersignaturen S. 15, 2), 1:0; Urlichs, Beiträge T. 8, 3:0; Furtwängler, Berliner Vasen, Pinax Nr. 840, 1:0; Nr. 848, 2:0; Napf Nr. 967, 1:1 («fliegender Vogel»); Aryballos Nr. 1055, 1:1 (ebenso); 1057, 3:0; 1066, 3:0; 1074, 1:0; Ἐφημ. ἀρχ. 1885 T. 7, 1:0; Athen, Collignon Nr. 193, 6:0 (zahlreiche fliegende Vögel als Füllfiguren); 192, 1:1 (nur die rückwärtige Hälfte sichtbar). Für sicher korinthisch halte ich auch Gerhard Auserl. Vasenb. III T. 220 (Heydemann *Museo Nazionale* Nr. 683), 2:0. In vier von diesen Fällen (*Annali* 1862, Berlin Nr. 967, 1055, Athen Nr. 192) erscheint der Adler in dem traditionellen Zweikampfschema, ebenso wie auf dem Teller von Kamiros und der rhodischen Schale *Journal of hellen. stud.* 1884 pl. 43. Es scheint mir nicht ausgeschlossen, dafs diese und andere Einzelheiten auf korinthischen und sonstigen Bildwerken auf chalkidische Kunsttradition zurückgehen, welche ohne Zweifel in hohes Altertum hinaufreichte.

27) Gerhard, Auserl. Vasenb. I T. 17. Toll genug geberden sich auch die Satyrn ebenda III T. 185.

DIE DIPYLONVASEN.

Die sogenannten Dipylonvasen lassen sich hinsichtlich ihrer Dekoration in drei große Klassen scheiden[1].

Die Vasen der ersten Klasse sind nur mit Ornamenten bemalt, welche einer bestimmten Richtung der geometrischen Dekorationsart angehören. Es sind am häufigsten Bänder und Streifen; Striche, Zickzacks und Zickzacklinien; Kreise und konzentrische Kreise, dieselben durch Tangenten verbunden, dieselben durch ein Innenornament (wieder konzentrische Kreise in Sternanordnung; Vierblatt, Sechsblatt) verziert; Vierblatt, Hakenkreuz, Schachbrettmuster; Punkte zu einer Schnur aneinandergereiht oder in Sternform gruppiert; Mäander. — Tier- und Menschengestalten fehlen noch ganz.

Die Vasen der zweiten Klasse zeigen neben den Elementen der «geometrischen» Dekorationsart einige Tiergestalten, besonders Vögel, Pferde, Hirsche; auch die menschliche Gestalt kommt einige Male vor, auch in Gruppierung mit Pferden[2]; zuweilen erscheinen Reihen von Tieren, welche einen um den Bauch des Gefäßes oder um dessen Deckel laufenden Streifen füllen.

Die Vasen der dritten Klasse sind mit Genrescenen geschmückt, welche das Gefäß in einem oder in mehreren Streifen umziehen.

Unsere Untersuchung wird sich zunächst nur den Gefäßen der dritten Gattung zuwenden. Von den bisher bekannt gemachten Beispielen dieser Dipylonvasen im engeren Sinne seien als die wichtigsten folgende angeführt[3].

A. Die große Bestattungsvase: Leichenklage (der Tote auf einem Karren) und Wagenzug von Zweigespannen. G. Hirschfeld *A. d. I.* 1872, n. 41, p. 142 ff.; *M. d. I.* IX *tav.* XXXIX, 1; XL, 1; darnach häufig, z. B. Woermann »Malerei des

---

[1]) Diese Einteilung ist eine lediglich inhaltliche. Für die Chronologie der Vasen hat sie nur eine ganz allgemeine Geltung, nämlich in so fern, als man anzunehmen hat, daß das Verzieren der Gefäße mit den rein dekorativen Ornamenten das Früheste gewesen ist, und daß erst einige Gefäße mit einzelnen Tier- und Menschengestalten bemalt gewesen sein müssen, ehe ein Maler diese situationslosen Gestalten zu den großen Genrescenen der dritten Klasse vereinigte. Aber natürlich sind Vasen der ersten Klasse auch noch gleichzeitig, ja vielleicht in noch viel späteren Zeiten gemalt worden als die Vasen der zweiten und dritten Klasse.

[2]) Bei Gefäßen dieser Art könnte man zuweilen zweifelhaft sein, ob man sie noch dieser Klasse oder schon der nächsten zuweisen soll. Vgl. z. B. Collignon »*Catalogue des vases peints du musée de la société archéol. d'Athènes*« p. 17 n. 118 (1478). Ich habe schließlich nur jene Vasen der III. Klasse zugeteilt, welche eine Genrescene in Streifenanordnung enthalten.

[3]) Die Vasen *A—G*, *I—O* stammen sämtlich aus Attika, vom Dipylon; *P* kommt aus einem Grabe am Westabhange des Hymettos, *H* aus Bari.

Alterthums« S. 71, Fig. 10; Blümner, »Kunstgewerbe im Altertum« (Wissen der Gegenwart) I S. 49, Fig. 31.

B. Bestattungsvase: Fragment der Leichenklage (der Tote verhüllt, auf einer mit Zweigen geschmückten Bahre). *A. d. I.* 1872, n. 42, p. 144; *M. d. I.* IX *tav.* XXXIX, 3. Wagenzug von Viergespannen, Fragment, veröffentlicht von Furtwängler A. Z. 1885, Sp. 139. Kriegerzug (Schildzeichen: Vierblatt), vgl. Furtwängler a. a. O. Sp. 131.

C. Bestattungsvase: drei Fragmente der Leichenklage und des Wagenzuges von Zweigespannen. *A. d. I.* 1872, n. 43, p. 144 ff.; *tav. d'agg. I*, 3; *M. d. I.* IX *tav.* XL, 4.

D. Wagenzug von Einspännern, zwei Fragmente. *A. d. I.* 1872, n. 44, p. 146 ff.; *tav. d'agg. I*, 2.

(*E*). Wagenzug von Einspännern, »*imitazione*« *A. d. I.* 1872, n. 3, p. 138; für ächt gehalten (?) von Collignon »*Catalogue des vases peints du musée de la société archéol. d'Athènes*« p. 16, n. 117 (1044).

F. Wagenzug, darüber eine Schlange in Relief, darunter ein Kriegerzug; auf dem Deckel rennende Pferde, dazwischen Vögel. *A. d. I.* 1872, n. 15, p. 139 ff. Für die Darstellung der Schlange vgl. Collignon a. a. O. p. 9, n. 42 und Helbig »Das homerische Epos aus den Denkmälern erläutert« S. 282 Anm. (Vase der II. Klasse.) Auch der Schmuck des Deckels findet sich auf Gefäfsen der II. Gattung, z. B. *A. d. I.* 1872, n. 16, p. 140.

G. Kriegerzug (Schildzeichen: Ornament); in Wien. Vgl. Furtwängler A.Z. 1885, Sp. 139f.

H. Kriegerzug (Schildzeichen: Doppelhammer); Einzelheiten mit brauner, roter und weifser Deckfarbe; aus Bari, in Berlin. Furtwängler »Beschreibung der Vasensammlung in Berlin« n. 275, S. 32f.

I. Hauptstreifen: Kampfspiel (?), Faustkämpfer (?), Waffentanz; Mann und nackte Frau, Zweikampf, Mann von zwei Löwen angefallen, Citherspieler mit zwei nackten Hydrophoren. Oberer Streifen: umblickende Rehe und Hirsche, Vögelpaare, Ornamente. In Kopenhagen. Furtwängler A. Z. 1885, Taf. 8, 2. Sp. 134f.

K. Reigentanz (Innenseite); Dreifüfse (Aufsenseite der Schale). *M. d. I.* IX tav. XXXIX, 2; *A. d. I.* 1872, n. 39, p. 142.

L. Grofse Seeschlachtvase, sechs Fragmente. *M. d. I.* IX tav. XL, 3; *A.d.I.* 1872, n. 77, p. 152; ein zweites Fragment herausg. von Hirschfeld in den »Historischen und philologischen Aufsätzen zu E. Curtius' LXX. Geburtstage« S. 335.

M. Seeschlachtvase, zwei Fragmente. *M. d. I.* IX tav. XL, 4; *A. d. I.* 1872, n. 78, p. 152 seg.

(*N*). Vielleicht zu dem Gefäfse *O*, vielleicht zu einer dritten Seeschlachtvase gehört das Fragment *A. d. I.* 1872, n. 79, p. 153; *tav. d'agg. I*, 4.

O. Kampf gegen ein landendes Schiff. In Kopenhagen. Furtwängler A. Z. 1885, Taf. 8, 1, Sp. 131f. Die Hauptdarstellung umschliefst den Bauch des

Gefäfses; am Halse ein Mann zwischen zwei Pferden, darunter Verfolgung eines Hasen durch laufende Hunde.

P. Hauptdarstellung: fünf Paare von Zweikämpfern; am Halse des Gefäfses zwei Paare von Zweikämpfern; auf der Schulter beiderseits ein Zweigespann und ein Reiter. Einzelheiten mit gelbrötlicher Deckfarbe. In Berlin. Furtwängler »Berl. Vasenkat.« n. 56, S. 10f.

Verzierungen ähnlichen Inhalts und ähnlichen Stils zeigen einige goldene Schmucksachen (Bänder und Streifen), welche in Attika selbst und in den Nachbarlandschaften gefunden worden sind. Ihre Darstellungen sind offenbar den bei den Vasenmalern gebräuchlichen entlehnt. —

Die Dipylonvasen nehmen auch jetzt noch unter den Resten der älteren griechischen Kunst eine eigentümliche Stellung ein; eine interessante Stellung nicht am wenigsten dadurch, dafs ihre kunstgeschichtliche Einordnung so lange Zeit geschwankt hat. Anfangs für sehr alt gehalten[4], werden diese Gefäfse jetzt unter die Erzeugnisse einer verhältnismäfsig späten Entwicklung gerechnet[5]; früher als Produkte attischer Kunst angesehen, werden sie neuerdings dem kleinasiatischen Festlande oder einer Insel des südlichen ägäischen Meeres zugewiesen[6]. Neben den ächt und eigentümlich hellenischen Zügen zeigen sie einerseits Zusammenhang mit den sogenannten geometrischen Vasen, andererseits in Einzelheiten orientalischen Einflufs. Aus den Gräbern, in denen sie gefunden wurden, kamen orientalische Smaltgegenstände zu Tage, aber im allgemeinen war das national Griechische (die bemalten Vasen) das vorherrschende[7]. Doch auch in den ächt griechischen Darstellungen zeigen sich auffällige Verschiedenheiten: einerseits homerische Elemente, wie es scheint, so die Verhüllung des Toten (*B*), der Reigentanz (*K*), die Wagenzüge aus Anlafs einer Beerdigung (*A — E*)[8]; andererseits nachhomerische Sitten und Gebräuche, so die Viergespanne[9], die Pyrrhiche und das Hyporchem (*I*); das eigentümlichste aber sind — wenn der Ausdruck gestattet ist — ἅπαξ εἰρημένα der Kunst, Darstellungen, welche weder vorher zu finden sind noch nachher in dieser Art wiederkehren: so der Schiffskampf mit den niederbordigen, schlanken, stachelbewehrten Schlachtschiffen (*L* — (*N*)) und vor allem die nackten klagenden Weiber bei einer Totenbestattung (*A — C*).

DIE NACKTEN WEIBER AUF DEN DIPYLONVASEN.

Von den nackten klagenden Weibern auf den Bestattungsvasen mufs jede geschichtliche Untersuchung über den Ursprung und die Stellung der Dipylongefäfse ausgehen. Nackte Frauen finden sich in anderen Scenen auf den Dipylonvasen

4) Vgl. z. B. Overbeck »Gesch. d. gr. Plastik« I³ S. 47. Schwankend ist bereits das Urteil von Woermann »Die Malerei des Alterthums« S. 70; Blümner »Das Kunstgewerbe im Altertum« I S. 48 (Wissen der Gegenwart).

5) Helbig »Das homerische Epos aus den Denkmälern erläutert« S. 56 ff.

6) Helbig a. a. O. S. 55.

7) Helbig a. a. O.

8) Helbig a. a. O. S. 55.

9) Furtwängler A. Z. 1885 Sp. 139 und Helbig a. a. O. S. 91 f. Anm. 4.

kaum; das Kopenhagener Gefäfs (*I*), auf dem wir zwei nackte Hydrophoren vor einem Citherspieler und eine dritte nackte Frau in Gruppierung mit einem Manne sehen, gehört zu den jüngsten Erzeugnissen dieser Gattung[10].

Unter den Darstellungen unserer Vasen lassen sich ältere und jüngere von einander scheiden, wenn auch nicht mit völliger, so doch mit einiger Sicherheit. Zu den älteren Gefäfsen zählen wir hauptsächlich, abgesehen von kleineren Fragmenten, die Vasen *A*—*D*, *K*—*M*; unter die jüngeren Erzeugnisse des Dipylonstiles rechnen wir vor allem die beiden Kopenhagener Gefäfse *I* und *O*, ferner die Vase aus Bari *H*; das späteste Beispiel unserer Gattung ist das Berliner Gefäfs *P*; auch die in Attika und in Korinth gefundenen goldenen Schmucksachen gehören hierher. Für die älteren Vasen im Gegensatze zu den jüngeren sind folgende Punkte bezeichnend, wenn sie sich auch nicht auf jedem Gefäfse vereinigt finden.

I) Der dekorative Charakter der Malereien wird in den älteren Gefäfsen streng festgehalten. Dies ist besonders deutlich bei den Bestattungsvasen der Fall, und von diesen bietet wiederum das am besten erhaltene Gefäfs *A* das am meisten charakteristische Beispiel des älteren Dipylonstiles. Die Darstellung zieht sich wie ein Band um das Gefäfs; sie zerfällt nicht in mehrere unabhängige Scenen, welche das Interesse spalten und das Auge auf besondere Teile lenken, sondern sie ist eine einheitliche, indem die Figuren sich gleich den einzelnen Bestandteilen eines Ornamentes aneinanderreihen. Und wie ein Band in einem Knoten oder in einem Schlofs seinen Mittelpunkt findet, so wird die Mitte der Darstellung durch die Bahre mit dem Toten hervorgehoben, um welche sich die Reihen der Klagenden und Trauernden gruppieren. In dieser Hinsicht lassen sich eigentlich nur wenige ältere Vasen, besonders die attische Françoisvase, mit den älteren Dipylongefäfsen vergleichen.

II) Die Darstellung der Vasen wird genauer und ausführlicher. Schon in der Bildung des nackten weiblichen Körpers zeigt sich ein charakteristischer Unterschied zwischen Älterem und Jüngerem. Die Maler des Dipylonvasen zeichnen Kopf und Beine in der Seitenansicht, den Leib in der Vorderansicht; ganz folgerichtig zeichnet nun der Maler des Gefäfses *A* die Brüste beiderseits rechts und links unter die Arme, und nur ein einziges Mal weicht er hiervon ab, indem er bei einer nach links schreitenden Frau beide Brüste unter einander auf die rechte Seite des Körpers setzt. Diese letztere Darstellung nun, welche aus einer mehr realistischen Nachahmung des Wirklichen hervorgeht, ist auf dem jüngeren Kopenhagener Gefäfse *I* die vorherrschende. Einen ähnlichen Fortschritt zeigt dieses Gefäfs auch darin, dafs das Profil der Köpfe mehr Einzelheiten erkennen läfst[11] und dafs am männ-

[10]) Nicht ganz sicher scheint es mir, ob auf dem Korinther Diadem (in Berlin; A. Z. 1884 Taf. 8, 1) die durch Weglassen des Helmbusches charakterisierten Gestalten weibliche sein sollen. Vgl. Furtwängler a. a. O. Sp. 108.

[11]) Der Typus der Vogelgesichter verschwindet; die Köpfe werden rundlicher; Nase und Kinn werden, wenn auch roh, so doch deutlich getrennt.

lichen Körper das Glied angedeutet wird[12]. Ein gleicher Fortschritt macht sich dann auch in der Zeichnung der Waffen bemerkbar; die Schilde erhalten Schildzeichen, die Helme werden sorgfältiger gemalt; die Vasenmaler lernen allmählich und verändern die alten Typen.

III) Die älteren Gefäfse zeigen wenige Tiere, nur die in die Darstellung selbst hineingezogenen Pferde und die ornamental eingestreuten Vögel, ein Mal auch am Henkel (*F*) die umblickenden Hirsche, welche so häufig die Gefäfse der zweiten Gattung schmücken; ausländische Tiere finden wir nicht, ebensowenig Fabelwesen. Dagegen sehen wir auf den jüngeren Erzeugnissen des Dipylonstiles häufiger die umblickenden Rehe und Hirsche, ein Opfertier (Diadem aus Korinth, in Berlin A. Z. 1884 Taf. 8, 1.), Hunde und Hasen (*O*), reifsende Tiere (*I*); es erscheinen Reiter (*P*; Goldstreifen vom Dipylon in Kopenhagen: Furtwängler A. Z. 1884 Taf. 9, 1.), auch Kentauren mit menschlichen Vorderbeinen (Goldstreifen in Kopenhagen)[13].

IV) Die eingestreuten Ornamente der älteren Gefäfse sind von einfachen, strengeren Formen. Wir finden konzentrische Kreise, mit einem Blattstern-Ornament, durch Tangenten verbunden, das einfache Hakenkreuz nach links, eine zwei- oder dreifache, fast nie eine mehr als dreifache Zickzacklinie. Unter den jüngeren Ornamenten dagegen ist gerade die vielfache Zickzacklinie häufig (vgl. besonders *I* und *O*); das Hakenkreuz erhält acht Balken. Die jüngsten Vasen der Gattung zeigen dann aufser den »geometrischen« Ornamenten auch phönikisierende[14]. Auch hier ist unsere Bestattungsvase *A* hervorragend in ihrem Betonen des Dekorativen und Symmetrischen.

V) Vielleicht kommt endlich auch die Form der Vasen in Betracht. Die älteren Gefäfse erscheinen in einer Gestalt, welche in der historischen Zeit unbekannt ist; die Form der jüngeren weicht von den später gebräuchlichen nur wenig ab.

In allen diesen Punkten zeichnet sich gerade die Bestattungsvase *A* durch ihre grofse Altertümlichkeit und Strenge aus; wir sind somit gerechtfertigt, wenn wir in den nackten klagenden Frauen dieses Gefäfses das *prius*, in den nackten Hydrophoren des Kopenhagener Gefäfses das *posterius* erkennen und wenn wir darum von jenem, nicht von diesem ausgehen.

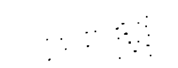
Aber hat der Vasenmaler, als er diese Weiber nackt malte, sie sich wirklich auch als nackt vorgestellt? Sollte der Beschauer dieser Vasen wirklich glauben,

[12]) Nur einmal ist dies der Fall auf einem der ältesten Gefäfse. Von dem Fragmente *C* sagt Hirschfeld a. a. O. »*il morto sembra itifallo*«. Wollte der Vasenmaler vielleicht ganz ausdrücklich das Geschlecht des Verstorbenen hervorheben? Wir sehen also auch hier in den älteren Gefäfsen das Jüngere ebenso vorbereitet wie bei der Bildung der Brüste.

[13]) Es ist daher sehr leicht möglich, dafs wir auf einer jüngeren Dipylonvase auch einmal orientalische Flügelgestalten zu sehen bekommen werden. Bis jetzt aber ist, meines Wissens, eine solche Darstellung im Kreise der Dipylongefäfse noch nicht vertreten. Die Vase Collignon »*Catalogue des vases peints du musée de la société archéol. d'Athènes*« p. 16 n. 116 (11) erklärt Hirschfeld *Ann. dell' Inst.* 1872 p. 137 n. 2 für gefälscht.



[14]) Z. B. das Gefäfs *P*, vgl. Furtwängler a. a. O.



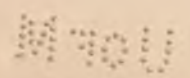
dafs der Tote von nackten Weibern beweint wird? Furtwängler[15] verneint diese Fragen. Er meint, die Figuren gäben uns nur »ein gleichsam abstraktes Bild der menschlichen Gestalt«, »ohne Rücksicht auf Bekleidung«; der Maler habe wohl nur »weibliche Figuren überhaupt, nicht aber nackte Frauen« malen wollen. Aber — »ein anderer Maler desselben Kreises (*K*) malt deutlich bekleidete Frauen«, wie Furtwängler selbst anführt; und ein und derselbe Maler zeichnet auf einer und derselben Vase nackte und gerüstete Männer: ein deutlicher Beweis, dafs wir die Männer, denen der Vasenmaler Schilde und Helmbüsche[16] gegeben hat, eben als voll gerüstet und nicht als nackt ansehen sollen, und jene, welche er wirklich nackt dargestellt hat, eben wirklich als nackt, oder wenigstens nicht als ganz gerüstet, keineswegs aber als gleichsam abstrakte Bilder der menschlichen Gestalt. Zudem gehen unsere Vasenmaler hier keineswegs planlos zu Werke: auf dem grofsen Gefäfse *A* mit der Leichenklage haben die feierlich auf ihren Gespannen Dahinziehenden sämtlich die Rüstung, dagegen sind die vor dem Wagen Stehenden, von denen der erste eben den Threnos zu beginnen scheint, sämtlich ungerüstet und unbehelmt, nur mit dem Dolche gegürtet, welcher wiederum jenen Gerüsteten fehlt.

Was von den Männern gilt, das mufs auch für die Frauen Geltung haben. Es wäre dem Maler dieser Gefäfse so leicht gewesen, den Beschauern seines Werkes klar zu machen, dafs diese Frauen nicht etwa nackt sind: zwei Züge mit dem Pinsel rechts und links und ein Schachbrettmuster, wie er es so schön auf den Teppich über dem Leichenwagen zeichnet — und es war geschehen. Und wie hätten diese Schachbrettmuster seine Vase geschmückt! Aber er wollte seine Frauen nun eben nackt malen.

Überhaupt sind ja die Maler der Dipylongefäfse keineswegs unbeholfen. So roh, so flüchtig und ungeschickt sie auch zeichnen, so wagen sie doch alles darzustellen, was ihnen in den Sinn kommt; und was sie darstellen wollen, das können sie auch recht und schlecht darstellen, und zwar in gewisser Weise flott, ohne jede Mühe, ohne dafs man sie mifsverstehen könnte. Im Gegenteil, alles bei ihnen ist klar und deutlich. Sie malen Viergespanne, Zweigespanne und einspännige Wagen, und niemand wird glauben, dafs dies gleichsam nur abstrakte Bilder eines Wagens seien, der eben so gut von vier oder drei oder zwei Pferden gezogen werden könnte. Sie zeichnen ihre Schiffe mit dem ἔμβολον, Segel und Verdeck,

15) A. Z. 1884 Sp. 136.

16) Dafs der »Schopf«, welcher von den Hinterköpfen der Gerüsteten in die Höhe ragt, einen Helmbusch bedeuten soll, hat schon Furtwängler richtig gesehen, A. Z. 1884 Sp. 100 (vgl. Sp. 108 und s. oben Anm. 10). Ich glaube, es kann darüber kein Zweifel sein, besonders auch darüber nicht, dafs mit diesem »Schopfe« nicht etwa eine Eigentümlichkeit der Haartracht angedeutet werden soll. Einen besonderen Beweis liefert eine Figur auf dem goldenen Diadem von Korinth (A. Z. 1884 Taf. 8, 1): bei derselben ist der Schopf ausgezackt. — Etwas ganz anderes als dieser »Schopf« auf den Dipylonvasen sind spiralförmige »Locken« über der Stirn und im Nacken, vgl. Helbig »D. hom. Epos« S. 166; vielleicht auch auf einem Goldschmuck aus Eleusis, vgl. Philios Ἐφ. ἀρχ. 1885 σελ. 182 (1), abgeb. ebenda πιν. IV. 9, 1; sicher auf einem Goldschmuck aus Athen in Kopenhagen, vgl. Furtwängler A. Z. 1884 Sp. 102 ff., abgeb. ebenda Taf. 10, 1.



und zwar so realistisch, dafs man hierauf historische Untersuchungen bauen kann. Sie malen Cithern und Amphoren, Dreifüfse im Schmucke der Tänien; ja, sie verirren sich sogar auf das Gebiet der Gefühlsperspektive, um nur alles recht klar zu zeichnen. Dieses Streben nach Deutlichkeit und Klarheit zeigt sich ebenso in der Darstellung der Gegenstände wie in der Schilderung der Affekte: kein Beschauer kann zweifeln an dem Schmerze der klagenden Frauen oder an der Verzweiflung der unter der Bahre Sitzenden oder an den sei es lobenden sei es trauernden Worten des die Hand Erhebenden.

Wir stehen nun vor einer Frage, welche zuerst von Helbig angeregt worden ist. Entweder gingen die griechischen Frauen wirklich nackt: dann folgte der Vasenmaler, der sich in allen anderen Darstellungen als vollkommenen Realisten zeigt, auch hierin der Wirklichkeit. Oder die griechischen Frauen gingen nicht nackt: dann konnte der Vasenmaler nie und nimmer von selbst auf den eigentümlichen Gedanken kommen, nackte Frauen um einen Toten klagen zu lassen; vielmehr müssen wir annehmen, dafs er in diesem Punkte unter dem Einflusse einer fremden, höher entwickelten Kunst stand, welche »Frauengestalten unter Umständen nackt bildete«. Das erstere ist vollkommen ausgeschlossen. Wir müssen also mit Helbig hier eine Einwirkung fremder Kunsterzeugnisse voraussetzen[17]: eine tiefgreifende Einwirkung.

DIE DARSTELLUNG DES NACKTEN WEIBLICHEN KÖRPERS BEI DEN MITTELMEERVÖLKERN.

Es wird unsere Untersuchung fördern, wenn wir in einer kurzen Abschweifung die Frage aufwerfen, welche älteren Völker in Statuen, Statuetten und Reliefs weibliche Gestalten nackt dargestellt haben.

Aus der tiefsten Kulturschicht Griechenlands im weiteren Sinne stammen jene rohen Idole einer nackten Göttin, welche man gewöhnlich als Astartebilder

[17]) Einen anderen Ausweg giebt es meiner Ansicht nach nicht. Hätten wir auf den Dipylonvasen ein Mal nackte weibliche Gestalten in einer situationslosen Darstellung — etwa so, wie wir geschlechtslose Gestalten auf einem Gefäfse von Villanova (*Ann. dell' Inst.* 1872 p. 177, *tav. dagg. K*, 17) und auf mesopotamischen Sarkophagen dargestellt sehen —, dann könnten wir vielleicht derartige Gefäfse auch ohne fremde Beeinflussung entstanden denken. Wir könnten den Versuch wagen, die Nacktheit des weiblichen Körpers zu erklären, sei es aus persönlichen Motiven des Vasenmalers, sei es aus dem Kultus. So weit meine Kenntnis reicht, haben sich solche Vasen nicht gefunden. Und wenn sie sich ein Mal fänden, könnten sie doch unserer Frage keine andere Wendung geben. Denn es ist zwar denkbar, dafs ein Vasenmaler aus eigenem Antriebe heraus versucht, auch ein Mal den weiblichen Körper nackt zu malen; es ist aber nur denkbar bei isolierten weiblichen Gestalten, welche abgetrennt sind von den Bedingungen der Kultur und des täglichen Lebens, oder bei obscönen Darstellungen. Undenkbar dagegen ist es, dafs ein Vasenmaler, und noch dazu ein solcher, welcher noch in den allerersten Anfängen künstlerischer Entwicklung steht, von selbst, ohne Beeinflussung, auf den Gedanken kommen sollte, eine Genredarstellung mit nackten menschlichen Frauen zu malen, so wie wir sie auf unseren Dipylonvasen sehen, und noch dazu eine Genredarstellung, welche uns in den tiefsten Ernst und Schmerz des Menschenlebens einführt.

bezeichnet. Man hat sie gefunden in den ältesten Gräbern von Troia, Mykenai und Athen, in Ephesos, auf zahlreichen Inseln des ägäischen Meeres, auf Rhodos und Kypros. Das Material, aus welchem diese Figuren gearbeitet sind, ist Gold, Elfenbein, Marmor, Terracotta und glasierter Thon. Die Darstellung ist im wesentlichen immer die gleiche: die nackte Göttin, zuweilen mit Schmuck behangen, steht mit geschlossenen Beinen da; die Arme fassen entweder beide an die Brüste, oder der eine ruht auf dem Busen, der andere auf dem Leib, oder endlich es hängen beide Arme gerade herab. Die Natur des Weibes in den Brüsten, Hüften und Genitalien ist häufig hervorgehoben »*avec une maladroite insistance*«[18]: es ist eben das Idol einer Göttin der Zeugung und der Fruchtbarkeit, und zwar einer orientalischen Göttin. Dies geht hervor aus der weiten Verbreitung dieser Figuren auch im Oriente und aus den Tauben, welche nach phönikischem und kyprischem Ritus der Göttin geweiht sind und welche auf dem Kopfe oder den Schultern einiger der ältesten dieser Idole ruhen. Man findet diese Figuren, aufser an den schon angeführten Orten, noch in Sardinien und Phönikien, besonders häufig in Mesopotamien.

Die Phöniker und die Kyprier haben diese Idole verbreitet; aber sie waren es nicht, welche die Göttin zuerst nackt darstellten. Vielmehr haben wir die Heimat dieser Darstellung in Babylon zu suchen. Hier finden sich jene zahlreichen, teilweise sehr alten Cylinder, welche den Typus der Göttin nicht selten wiedergeben[19]. Dieselbe Göttin ist im Euphrat- und Tigrislande auch in Statuetten dargestellt worden, in Elfenbein, in Bronze (?), in Terracotta[20], ja in einem Unicum sogar lebensgrofs in Stein[21]; auch die nicht übel gearbeitete Statuette einer nackten Frau mit einem Kinde an der Brust[22] gehört gewifs in diesen Kreis.

Die Babylonier haben unzweifelhaft diese in Asien älteste Darstellung des nackten weiblichen Körpers geschaffen; von den Babyloniern ist dieselbe zu den Vorderasiaten und Europäern, ja sogar zu den Ägyptern übergegangen. Aber nicht aus künstlerischen Motiven ist dies geschehen, weil etwa die nackten, rohen Idole den Völkern besonders gefallen hätten. Sondern wie in Mesopotamien selbst lediglich der Kultus der »Astarte« den Anlafs gab zu der Bildung ihrer nackten Idole, so wanderten dieselben mit den Verehrern der Göttin weiter. Die Kunst und der Schönheitssinn sind unbeteiligt an diesen nackten Bildungen: sie haben sie weder angeregt noch ihre Verbreitung begünstigt. Und die Babylonier selbst haben aus dieser ältesten Darstellung ihrer nackten Liebesgöttin so wenig Anregung erhalten, dafs ihre künstlerische Schöpfungskraft auf diesem Gebiete mit dieser einen Gestalt völlig versiegt erscheint: wir finden aufser Istar kaum eine völlig nackte weibliche Gestalt in der mesopotamischen Kunst; dieselbe weicht vielmehr der Darstellung des weiblichen Körpers, auch des bekleideten, vor allem aber des nackten, möglichst

18) Perrot-Chipiez II p. 508.

19) Vgl. z. B. Perrot-Chipiez II Fig. 228 etc.

20) Perrot-Chipiez II p. 507, 604, 606 f.

21) Perrot-Chipiez II p. 515 (trägt die Inschrift eines Sohnes des Tiglatpilesar [745—727 Maspero]). — Kopf einer Istarstatue vgl. Duncker II[5] S. 411.

22) Perrot-Chipiez II Fig. 297.

aus[22], und eine ähnliche Richtung der Kunst können wir vielleicht auch bei den von den Babyloniern und Assyrern zeitweilig beeinflufsten Völkern wahrnehmen, besonders bei den Kypriern.

Trotzdem wäre es im allgemeinen denkbar, dafs diese misogyne babylonische Kunst mit ihren Astarteidolen schliefslich doch durch die Vermittlung der Phöniker oder Kyprier hindurch anderen, empfänglicheren Völkern den ersten Anstofs zur Darstellung des nackten weiblichen Körpers auch in profanen Denkmälern gegeben hätte, im besonderen den Griechen den Anstofs zu der Bildung der nackten klagenden Weiber der Dipylonvasen. Helbig hat in der That auf die phönikischen, in Mykenai und an anderen Orten gefundenen goldenen Idole hingewiesen. Ja, er meint sogar, »die Übereinstimmung« zwischen diesen Astartebildern und den Dipylonweibern beschränke sich »keineswegs auf die Nacktheit, sondern erstrecke sich auch auf wesentliche Eigentümlichkeiten in der Wiedergabe des menschlichen Körpers«[24]. Ich mufs gestehen, dafs ich hierin nur einen Zufall zu erkennen vermag. Jene Übereinstimmung ist doch nur eine geringe. Dafs in beiden Darstellungen Kopf und Beine in der Seitenansicht gebildet werden, während der Leib in der Vorderansicht erscheint, dafs beide Füfse auch im Ausschritt gleichmäfsig aufgesetzt sind, dies ist für ägyptische und mesopotamische Werke gleicher Weise charakteristisch wie für jene Gegenstände phönikischer und altgriechischer Kunst; der »auffällig spitze Gesichtswinkel« findet viel nähere Parallelen in einer anderen Denkmälergattung, welche vielleicht stilistisch, aber nicht inhaltlich die Dipylonvasen beeinflufst haben kann[25]. Mindestens ebenso grofs wie die Ähnlichkeiten sind — wenn man derartige Einzelheiten überhaupt betonen darf — die Abweichungen: die eckige Bildung der Schultern und Ellenbogen bei den Frauen der Dipylonvasen erscheint bei den Astartebildchen mit ihren fleischigen Formen keineswegs als charakteristisch; von der nachdrücklichen Hervorhebung der Brustwarzen bei jenen ist bei diesen nichts zu sehen; bei diesen sind die Genitalien angedeutet, bei jenen nicht; die Hüfteneinziehung ist bei diesen gering, bei jenen übertrieben.

Vor allem aber kann der Behauptung Helbig's nicht beigestimmt werden, dafs den Astarteidolen »eine ähnliche Kunstrichtung« zu Grunde liege wie den Darstellungen auf den Thongefäfsen; vielmehr ist die Kunstrichtung, aus welcher die nackten Frauen der Dipylonvasen hervorgingen, durchaus verschieden, ja derjenigen entgegengesetzt, welcher die Astarteidole entstammen. Astarte bleibt immer eine Göttin, die Göttin der Liebe und Fruchtbarkeit: als solche ist sie von den Babyloniern und Phönikern nackt dargestellt worden; als solche wurde sie in ihren nackten Idolen von den Stämmen des ägäischen Meeres und fernerer Küsten gekauft, lediglich, weil diese Bilder dem religiösen Glauben dienten, nicht aber, weil sie einem künstlerischen oder gar sinnlichen Gefallen huldigten. Die Astartestatuetten werden als Idole den Verstorbenen mit in das Grab gegeben. Da-

---

[22]) Vgl. Perrot-Chipiez II p. 108, 700 etc. [24]) Helbig »D. hom. Epos« S. 27.
[25]) Vgl. Furtwängler A. Z. 1885 Sp. 140.

gegen sind die Dipylonvasen lediglich ein Schmuck des Grabes, eine Ehre für den Bestatteten; wir sehen auf ihnen menschliche Weiber, nackt, in Reihen auftretend und mit teils ebenfalls nackten, teils gerüsteten Männern zusammengestellt, um einen Toten klagen. Ich wüfste wirklich nicht, wie jene Vasenmaler durch die Idole einer Göttin, durch Idole, welche Einzelfiguren sind und der Verehrung geweiht waren, hätten angeregt werden sollen, menschliche Weiber in einer genrehaften Darstellung in langen Reihen nackt zu malen.

Und endlich ist vielleicht auch noch das folgende zu erwägen: die goldenen Astartebildchen, welche Helbig zum Vergleiche herbeizieht, weil sie noch in der archaischen Schrittstellung dargestellt sind, während die späteren Idole stehend gegeben sind, diese goldenen Figuren sind wohl nur in den ältesten griechischen Gräbern in Mykenai und anderen Orten gefunden worden, in Gräbern also, die wir gewifs der vorhomerischen, vorhistorischen Periode zuzuweisen haben; die Dipylonvasen dagegen gehören dem Beginne der historischen Zeit, wie später zu begründen sein wird, der Mitte des 7. vorchristlichen Jahrhunderts an. Zwischen beiden Kunstwerken liegen mindestens drei Jahrhunderte: sollten dem griechischen Vasenmaler des 7. Jahrhunderts wirklich noch Astartebildchen als Vorbilder vorgelegen haben, die man um 1000 v. Chr. vereinzelt vornehmen Toten mit in's Grab gab?

Die Babylonier können also das Volk nicht gewesen sein, welches die Griechen dazu anregte, ein Weib nackt darzustellen, nnd zwar in einer in gewissem Sinne rein künstlerischen Absicht, nicht mehr nur zu ritualen Zwecken. Es bleiben somit nur die Phöniker und die Ägypter übrig. Denn bei den kleinasiatischen Völkern kennen wir keine einzige Darstellung des nackten weiblichen Körpers, welche älter wäre als unsere Vasen vom Dipylon.

Die Phöniker haben die Erzeugnisse ihres Kunsthandwerks unter anderem auch mit Darstellungen nackter Frauen geschmückt. Dies beweist z. B. jene silberne Schale[26], welche in Golgoi auf Kypros gefunden worden ist. Wir sehen da eine genrehafte Scene, eine Belustigung auf dem Wasser, und in den Kähnen stehen völlig nackte Musikantinnen. Doch dürfen wir auch bei diesen Denkmälern noch nicht Halt machen. Denn diese Schale ist auf Kypros, nicht in Griechenland gefunden worden; im eigentlichen Griechenland sind solche Schalen bisher noch nicht, oder nur in einem Falle, in Olympia, ausgegraben worden[27]; man müfste erwarten, dafs eines dieser Kunstwerke, wenn sie die Vorbilder unserer Vasen gewesen wären, auch ein Mal in einem der Dipylongräber gefunden worden wäre.

---

[26]) Abgeb. Cesnola »*Cyprus*« pl. XI.

[27]) Über diese verhältnismäfsig häufigen Schalen vgl. Perrot-Chipiez III p. 753. — Über ihre Herkunft (Assyrien-Nimrud; Kypros; Salerno, Praeneste, Caere, Chiusi) vgl. Milchhoefer »Anfänge der Kunst« S. 147 und Anm. 1; Helbig »D. hom. Epos« S. 173 Anm. 1. — Die eine Schale des Varvakeion in Athen soll angeblich aus Olympia stammen, vgl. Milchhoefer a. a. O., s. indessen Perrot-Chipiez III p. 782 *note*; abgeb. bei Euting »*Mém. de l'Acad. de St. Pétersbourg*« XVII. (1872) Pl. 40, besser bei Perrot-Chipiez III Fig. 550 p. 782. Diese Schale zeigt künstlerisch und inhaltlich grofse Verschiedenheiten von den übrigen.

Wie aber überhaupt in den Gräbern dieses Stiles die Metallgegenstände selten sind, ganz im Gegensatz zu den nichtgriechischen Gräbern, aus welchen solche Schalen zum Vorscheine kamen, so sind es vor allem importierte metallene Kunstgegenstände, welche unter den Funden nicht erscheinen. Die Dipylongräber sind verhältnismäfsig arm an Metall; schon dieser eine Umstand steht der Annahme einer Entlehnung aus phönikischen Metallgegenständen entgegen. Und wenn wir auch annehmen wollten, die Phöniker hätten ihre Kunsterzeugnisse häufiger mit derartigen nackten Musikantinnen geschmückt und in der Zeit der Dipylonvasen häufiger auch nach Griechenland importiert, so hätten diese doch höchstens den Maler des Kopenhagener Gefäfses *I* anregen können; es ist aber schon bemerkt worden, dafs dieses zu den spätesten Erzeugnissen des Dipylonstiles zu rechnen ist. Die ältere Vase mit einem Reigentanze (*K*) zeigt uns gerade bekleidete Tänzerinnen. Wir müssen von den nackten Weibern in den Bestattungsvasen ausgehen, und für diese bietet uns auch die phönikische Kunst keine Parallele. Dagegen weist uns schon der Stil jener phönikischen Schale deutlich auf die ägyptische Kunst hin.

Die ägyptische Kunst huldigt wie keine andere dem Grundsatze, die Formen des Körpers, auch wenn er bekleidet ist, so viel wie möglich hervortreten zu lassen. Es gilt dies sowohl für männliche wie für weibliche Gestalten, wofür Beispiele anzuführen überflüssig ist; doch möchte ich für Darstellungen von Frauen wenigstens auf Bilder wie bei Perrot-Chipiez I (Deutsche Ausgabe) Taf. XII und Fig. 524 hinweisen, und besonders auf die ganz sonderbare Wiedergabe von Frauen in der Rückenansicht bei Lepsius III 5, Taf. 42 (XVII./XVIII. Dynastie = ca. 1500 v. Chr.).

Hier, in der ägyptischen Kunst, haben wir die Vorbilder der Gefäfse vom Dipylon zu suchen. Und hier finden wir sie auch in jenen überaus häufig wiederholten Darstellungen, welche in den Gräbern die Landgüter des Verstorbenen in der Gestalt von Frauen auf den Toten zuschreiten lassen. Die Frauen sind zuweilen ganz nackt, wie in den Reliefs bei Perrot-Chipiez I Fig. 99 und 485 f., meist so gut wie nackt (zahlreiche Beispiele vgl. bei Lepsius II 3, Taf. 1—81).

In diesen Reliefs stimmt das Dahinschreiten der Frauen mit gleichmäfsig aufgesetzten Füfsen, die eckigen Schultern und Ellenbogen der erhobenen Arme, die Nacktheit, ja sogar die nachdrückliche Angabe der Brustwarzen mit den Dipylonvasen überein. Wir finden also nicht nur Ähnlichkeit in der Bildung von Einzelheiten — was zufällig sein könnte —, sondern vor allem auch Übereinstimmung im Gegenstande der Darstellungen, nämlich in den reihenweise auf den Toten zuschreitenden Klagenden: dies geht über den Zufall hinaus.

Fast alle Bilder unserer Gefäfse sind reines Genre; ebenso spielt das Genre in der ägyptischen Kunst eine grofse Rolle. Die Kunst der Ägypter wie die der Dipylonvasenmaler knüpft an den Totenkult an, oder vielmehr sie hängt unlösbar mit dem Totenkult zusammen und entnimmt demselben einen Teil ihrer Genrebilder. Diese ägyptischen Reliefs stehen sowohl formell wie ideell in der engsten Verbindung mit den Dipylonvasen. Bei den Ägyptern können wir es uns erklären, wie der Künstler dazu kam, seine weiblichen Gestalten so gut wie nackt und ganz

nackt zu bilden: die ganze Richtung der ägyptischen Kunst drängte darauf hin. Bei den griechischen Vasenmalern dagegen können wir dieselbe Erscheinung nicht anders als aus fremdem Einflufs erklären. Die Dipylongefäfse stehen in dieser Beziehung vollkommen einsam unter den Resten der alten griechischen Kunst, und doch haben wir deren zu viel, als dafs wir diese Erscheinung einer Lücke unserer Ueberlieferung zuschreiben dürfen. Nur im Stil und in der Dekoration knüpfen die Dipylonvasen an älteres an; inhaltlich wird diese Darstellung des nackten weiblichen Körpers in einer Genrescene durch nichts älteres vorbereitet, durch nichts jüngeres fortgesetzt. Weder die bei Homer geschilderte Kunst kennt völlig nackte Frauen, noch die Zeit, welche uns durch die Inselsteine oder die orientalisierenden Cylinder, die melischen Gefäfse, die schwarzfigurigen[28] und die älteren rotfigurigen Vasen vertreten wird. Und unter den Dipylonvasen selbst wieder nehmen die ältesten, eben unsere Bestattungsvasen, nicht nur inhaltlich, sondern, wie oben gezeigt wurde, auch formell eine besondere Stellung ein. Jener *horror vacui*, welcher jeden Zwischenraum zwischen den einzelnen Figuren mit den regelmäfsig wiederkehrenden liegenden Σ ausfüllt — nicht das Ausfüllen der Zwischenräume überhaupt, sondern das symmetrische Ausfüllen zeichnet diese Vasen vor anderen aus — ist weder phönikisch noch assyrisch noch altgriechisch, sondern speziell ägyptisch. Die Ägypter schrieben zwischen die Figuren ebenso zum Schmuck wie zur Erklärung ihre Hieroglyphen; die Griechen, welche damals kaum lesen und schreiben konnten und doch solche ägyptische Vorbilder so gut oder so schlecht sie vermochten, nachahmten, malten dafür ihre Zickzacks, Kreise und ähnliche Ornamente. Wir hätten in unseren Vasen gewissermafsen die dritte Stufe von Nachahmung ägyptischer Hieroglyphen: die Phöniker setzten auf ihre ägyptisierenden Fabrikate entweder wirkliche Hieroglypheninschriften oder Hieroglyphenzeichen ohne Sinn; die Griechen setzten an Stelle der Hieroglyphenzeichen lediglich dekorative Ornamente.

ZEIT UND HEIMAT DER DIPYLONVASEN.

Um unsere Hypothese einer Entlehnung aus Ägypten völlig zu begründen, ist es nötig auf drei Fragen eine Antwort zu suchen. Nämlich erstens: haben wir einen unmittelbaren Einflufs der ägyptischen Kunst auf die Maler der Dipylongefäfse anzunehmen oder dürfen wir uns bei einer Vermittlung der Phöniker zufrieden geben? Zweitens: ist in der Zeit, in welcher die Dipylonvasen anzusetzen sind, ein direkter Einflufs Ägyptens auf die Griechen überhaupt möglich oder wahrscheinlich? Und drittens: ist die Erscheinung eines Zusammenhanges zwischen Ägypten und Griechenland eine vereinzelte, oder finden sich Analoga in der Periode,

[28]) Die obscönen natürlich ausgenommen. Wie sehr die ältere griechische Kunst die Darstellung eines ganz nackten Weibes scheute, dafür bieten die Vasenbilder mit dem Ringkampf des Peleus und der Atalante bezeichnende Beispiele.

welche durch die Dipylongräber charakterisiert wird, in der vorhergehenden und in der nachfolgenden Periode[29]?

Besonders ein Umstand steht der Annahme einer phönikischen Vermittlung entgegen. Abgesehen nämlich davon, daſs wir auf phönikischen Kunstwerken eine Bestattung überhaupt nicht, geschweige denn eine solche mit nackten Frauen vorfinden, so erscheinen jene ägyptischen Reliefs, von welchen die Darstellung unserer Bestattungsvasen beeinfluſst worden sein muſs, nur auf Denkmälern des alten und dann wieder, nach Jahrhunderte langer Unterbrechung, auf solchen des neuen Reiches; die ägyptischen Künstler des mittleren Reiches kennen diese Darstellung — meines Wissens — überhaupt nicht. Also gerade in den Jahrhunderten, in welchen die Phöniker auf die Griechen hätten einwirken hönnen, fehlen in Ägypten die Vorlagen, von welchen unsere Bestattungsvasen abhängen. Man könnte nun zwar annehmen, daſs im Laufe der Jahrhunderte eines oder mehrere jener Gräber des alten Reiches erbrochen worden wären und offen gestanden hätten, so daſs ein Phöniker jene Reliefs hätte sehen und nachahmen können; man könnte ferner annehmen, daſs uns zufällig gerade die phönikischen Kunstwerke, welche die Vorbilder der Dipylonvasen gebildet hätten, verloren gegangen wären. Indes diese Annahmen wären rein willkürliche, und wir werden uns um so weniger zu ihnen verstehen, wenn wir finden, daſs die Griechen zu der Zeit, in welcher die Dipylongefäſse entstanden sind, bereits in Ägypten heimisch waren, und zwar in eben jener Zeit, in welcher die ägyptische Kunst eine Periode der Renaissance erlebte, in welcher die ägyptischen Künstler auf die Vorlagen der Künstler des alten Reiches und unter anderem auch auf jene Grabreliefs zurückgriffen.

Man war früher geneigt, die Frage nach dem Alter der Vasen vom Dipylon — es handelt sich hier immer nur um die mit Genrescenen bemalten, die Vasen unserer dritten Gattung — dahin zu beantworten, sie möchten wohl noch vor oder kurz nach der homerischen Zeit anzusetzen sein[30]. Dann fand man aber doch gegenüber der homerischen Kultur zu viele Abweichungen und Fortschritte, als daſs man diesen Ansatz hätte für wahrscheinlich halten können. Auch diese Frage ist durch Helbig[31] bedeutend gefördert worden. Die auf zweien oder dreien unserer Vasen (*L*—*N*) dargestellten langgestreckten Schiffe mit Schnäbeln geben uns einen ziemlich sicheren chronologischen Anhalt. Homer kennt noch nicht Schiffe, welche derartig zu einem Seekampfe ausgerüstet sind; dagegen sind solche auf einem assyrischen Relief aus Kujundschik dargestellt, in dem Palaste des Königs Sanherib[32]. Also um die Wende des VIII. und VII. vorchristlichen Jahrhunderts

[29]) Die Beantwortung dieser dritten Frage muſs ich mir auf eine andere Gelegenheit aufsparen.

[30]) Vgl. S. 97 Anm. 4.

[31]) »D. hom. Epos« S. 56 f.

[32]) Sanherib 704—681 (Maspero); das Relief abgeb. bei Layard »*monuments of Nineveh*« I Pl. 71. Daraus zwei Schiffe bei Helbig a. a. O. Fig. 6. Die Veranlassung zu diesem Relief fällt wol in die Jahre 703—701; denn nach der Niederlage von Eltekeh kam Sanherib nicht wieder nach Syrien. »Sanherib blieb in Ninive« berichten lakonisch Kön. II 19, 36. — Die dargestellten Schiffe sind entweder kyprische oder phönikische; ein drittes ist vollkommen ausgeschlossen. Ich

waren an der syrischen Küste Schiffe mit dem Schnabel zum Seekampfe bewehrt. »Ob diese Erfindung,« fährt Helbig fort «die in der weiteren Entwicklung des Seewesens eine hervorragende Bedeutung gewann, von den Phönikiern, den Griechen oder etwa den Karern gemacht wurde, läfst sich nicht mit Bestimmtheit entscheiden.» Ich meine, es handelt sich hier weniger um die Frage, welches Volk den Schiffsschnabel erfunden hat, als vielmehr darum, welches Volk zuerst die wirklichen Kriegsschiffe, die πλοῖα μακρά, welche wir zum ersten Male auf den Dipylonvasen sehen, erbaut hat, und zu welcher Zeit dies geschehen ist. Und diese Frage läfst sich dahin beantworten, dafs die Korinther kurz vor 704 die ersten Pentekontoren gebaut haben.

Unter den Nicht-Hellenen haben die Phöniker, unter den Hellenen die Korinther für die Ausbildung des Seewesens das beste gethan. πρῶτοι δὲ Κορίνθιοι — schreibt Thukydides I 13, 2 — λέγονται ἐγγύτατα τοῦ νῦν τρόπου μεταχειρίσαι τὰ περὶ τὰς ναῦς, καὶ τριήρεις πρῶτον ἐν Κορίνθῳ τῆς Ἑλλάδος ναυπηγηθῆναι. φαίνεται δὲ καὶ Σαμίοις Ἀμεινοκλῆς Κορίνθιος ναυπηγὸς ναῦς ποιήσας τέσσαρας, ἔτη δ' ἐστὶ μάλιστα τριακόσια ἐς τὴν τελευτὴν τοῦδε τοῦ πολέμου, ὅτε Ἀμεινοκλῆς Σαμίοις ἦλθε (d. i. 704 v. Chr.) ναυμαχία τε παλαιτάτη ὧν ἴσμεν γίγνεται Κορινθίων πρὸς Κερκυραίους· ἔτη δὲ μάλιστα καὶ ταύτῃ ἑξήκοντα καὶ διακόσιά ἐστι μέχρι τοῦ αὐτοῦ χρόνου (d. i. 664 v. Chr.)[33]. Im Jahre 704 ging also der Schiffsbaumeister Ameinokles von Korinth nach der Insel Samos, um den Samiern für den lelantischen Krieg vier Schlachtschiffe zu bauen. Es ist äufserst auffällig, dafs die Bewohner einer reichen und zwar nicht am wenigsten durch Handel reichen Insel sich von Korinth einen Schiffsbaumeister holen müssen. Es läfst sich dies nur dadurch erklären, dafs zu dieser Zeit in Korinth auf dem Gebiete der Schiffsbaukunst eine Neuerung eingetreten ist, welche sich noch nicht weiterhin über die Küsten und Inseln des ägäischen Meeres verbreitet hatte. In der That denken denn auch fast alle, welche über dieses Ereignis geschrieben haben, an die Erfindung der Trieren. Thukydides überliefert uns ja, dafs Trieren in Hellas zuerst in Korinth gebaut worden sind, und die jüngeren Schriftsteller, welche von Ameinokles berichten, nennen ihn geradezu einen τριηροποιός.

Und doch darf man, wie ich mit Classen annehme, in dieser Zeit — um 704 v. Chr. — an Trieren noch gar nicht denken. Unser bester Gewährsmann, Thukydides, nennt den Ameinokles nur einen ναυπηγός, und er bezeugt ausdrücklich, dafs es in Griechenland lange Zeit, bis kurz vor den Perserkriegen, sehr wenige Trieren gab[34]. Die im 6. Jahrhundert seemächtigen Ägineten bedienten sich noch der Pentekontoren[35]; die reichen Korkyräer und die Tyrannen von Sicilien erbauten Trieren in gröfserer Anzahl erst am Ende des 6. und Anfang des 5. Jahrhunderts[36];

---

bezeichne sie als phönikische; für diese Untersuchung ist es gleichgiltig, welcher von den beiden Nationen sie angehören.

[33]) Von Cap. 14 an geht dann Thukydides auf die Entwicklung des Trierenbaues ein.

[34]) Thuk. I 14, 1.

[35]) Thuk. I 14, 3.

[36]) Thuk. I 14, 2. — Ich billige hier vollkommen die Ansicht von Classen zu Thuk. I 13, 2: »Kriegsschiffe, das sind hier ναῦς, doch nicht Trieren, die auch in Korinth erst später anzunehmen sind.«

Jene berühmte Seeschlacht zwischen den Korinthern und Korkyräern wurde demnach gewifs noch ganz mit den alten Pentekontoren ausgefochten.

Wir dürfen die Erbauung der ersten Trieren auf keinen Fall in das 8. Jahrhundert hinaufdatieren. Dies beweisen noch sicherer die Stachelschiffe auf dem Relief von Kujundschik. Vergleichen wir nämlich die auf dem Relief mit dem Stachel und ohne denselben dargestellten Fahrzeuge, so sehen wir mit einiger Überraschung, dafs dieselben eine wesentlich gleiche Gestalt haben: sie sind überaus hochbordig, ja, die Schlachtschiffe haben ein noch höheres Verdeck als die unbewehrten Schiffe. Hochbordig waren sicher auch die homerischen Schiffe, wie ihre Beiworte κορωνίδες und μεγακήτεες beweisen. Sie hatten im wesentlichen eine gleiche Gestalt wie die phönikischen γαυλοί. Derartige Fahrzeuge mit hohen Wandungen eignen sich nun gewifs dazu, als Transportschiffe zu dienen; dagegen dürfen wir ihnen eine gröfsere Beweglichkeit und Manövrierfähigkeit absprechen. Diese aber besitzen gerade die niederbordigen schlanken Schlachtschiffe, welche auf den Dipylonvasen uns zum ersten Male entgegentreten. Die Erbauung solcher Schiffe ist eine durchgreifende Umbildung, eine bewufste Umwälzung auf dem Gebiete des Schiffsbaues und der bis dahin herrschenden Taktik. Der ναυπηγός hat vollkommen mit den alten Überlieferungen gebrochen und eine neue Gestalt des Schiffsrumpfes ersonnen, dessen ganze Stärke sich in dem Stachel sammelt. Diese Schiffe sind wahre Schlachtschiffe; jene phönikischen dagegen sind eigentlich nur die alten νῆες ἀμφιέλισσαι μεγακήτεες, denen man das Vorderteil abgeschnitten und einen Stachel angesetzt hat.

Die Denkmäler berichten hier eine Thatsache, über welche die Berichte der alten Schriftsteller uns nicht genügend Auskunft geben: die ältesten Kriegsschiffe waren nicht die πλοῖα μακρά, sondern schon ehe diese konstruiert wurden, segelten auf dem Mittelmeere Stachelschiffe, deren Gestalt unmittelbar aus der Gestalt der alten Kauffahrer hervorgegangen war[37].

Wir haben drei grofse Neuerungen auf dem Gebiete des Schiffsbauwesens auseinanderzuhalten. Die erste besteht in dem Anfügen des Stachels an die alten Transportschiffe, ohne wesentliche Veränderungen des Schiffsrumpfes. Die zweite und wichtigste tritt uns entgegen in der Umbildung der Gestalt dieser primitiven Kampfschiffe: in der Erbauung der πλοῖα μακρά. Die dritte endlich beruht in der allmählichen Vermehrung der Agressivkraft dieser Schlachtschiffe: sie gipfelt in den dreifachen Ruderbänken und dem Ganzverdeck der Trieren[38].

[37]) Wenn die griechischen Schriftsteller von μακρὰ πλοῖα vor 700 sprechen, so verwechseln sie diese mit jenen primitiven Stachelschiffen, für welche ich keinen Terminus technicus finde.

[38]) Ich wage nicht zu bestimmen, von welchem Volke die erste Neuerung ausging. Dagegen liegt der Schlufs nahe, dafs die dritte von den Phönikern herrührt. Bereits auf jenem assyrischen Relief sind die νῆες ἀμφιέλισσαι und die unförmlichen Stachelschiffe mit doppelten Ruderbänken versehen. Die Phöniker hatten also bereits mit ihren γαυλοί eine gröfsere Geschwindigkeit zu erreichen gesucht, indem sie denselben eine zweite Ruderreihe anfügten. Sie übertrugen diese Neuerung auch auf jene primitiven Schlachtschiffe, deren sie sich noch 701 bedienten. Nicht allzu lange darnach werden sie genötigt worden sein, gegenüber den griechischen μακρὰ πλοῖα

An den Schiffen der Phöniker auf dem assyrischen Relief sehen wir die erste Neuerung, an den Schiffen der Griechen auf den Dipylonvasen die zweite. Sollten wir nun in jenem Ameinokles einen τριηροποιός erkennen, so würden wir zu der Annahme gezwungen werden, daſs die Griechen zu einer Zeit, in welcher die seetüchtigen Phöniker, noch innerhalb der Schranken der ersten Erfindung, jene plumpen Schlachtschiffe bauten, nicht allein die zweite Stufe schon überwunden, sondern auch bereits die dritte Neuerung gemacht und Trieren gebaut hätten. Dies ist undenkbar. Die Phöniker und die Griechen, die sich jährlich auf den Meeren begegneten, haben sich gewiſs jede Neuerung bald abgesehen, ja sie muſsten dies thun auf einem Gebiete, auf welchem sie um ihre Existenz rangen. Jede Neuerung, welche dem einen Volke ein Übergewicht gab, zwang das andere, wie heutzutage, binnen kurzer Zeit nachzufolgen; ganz besonders muſste dies der Fall sein, wenn die Neuerung zu einer förmlichen Umwälzung der bis dahin herrschenden Taktik führte. Welche Gestalt die phönikischen Kriegsschiffe im Jahre 701 hatten, darüber klären uns jene assyrischen Denkmäler auf, welche sicher datiert sind. Ob die Griechen zu derselben Zeit noch auf ganz derselben Stufe gestanden haben oder ob sie vielleicht schon seit kurzem auf die nächste gelangt waren, darüber schweigen die Denkmäler; denn die Dipylonvasen können wir nicht sicher datieren, vielmehr suchen wir das Datum derselben erst aus der Entwicklung des Schiffsbauwesens zu bestimmen. Dagegen treten nun hier die schriftlichen Zeugnisse ein und erzählen uns für das Jahr 704 von einer in Korinth vollzogenen Umwälzung auf dem Gebiete der Schiffsbaukunst. Diese Umwälzung, von deren Ergebnis laut Zeugnis des Thukydides noch nicht einmal die Samier genauere Kenntnis hatten, während laut Zeugnis des assyrischen Reliefs die Phöniker überhaupt noch gar nicht von ihr berührt worden waren, — diese Umwälzung darf nicht in der Erfindung der Trieren, sie muſs vielmehr in der Erbauung der ersten Pentekontoren erkannt werden[39]. Ameinokles steht zwischen den alten Stachelschiffen des Reliefs von

(welche kurz vor 704 zuerst in Korinth erbaut worden sind und welche wir zum ersten Male auf den Dipylonvasen sehen) die Konstruktion auch ihrer Kriegsschiffe umzuändern. Da sie aber schon vorher an Doppelruderer gewöhnt waren, so kann bei ihnen die dritte Neuerung (zuerst Zwei-, dann Dreiruderer) bald im Laufe des VII. Jahrh. erfolgt sein. — Früher als die Hellenen des eigentlichen Griechenlands und Italiens scheinen die Ionier eine bedeutende Trierenflotte besessen zu haben. Polykrates († 521) war zu seiner Zeit im ägäischen Meere unbestritten der mächtigste; seine Flotte zählte etwa 80 Trieren (vgl. Duncker VI[5] S. 513), auſser diesen — es ist dies recht bezeichnend — noch 100 Pentekontoren: Herodot III 39. Also noch in der berühmten Flotte des Polykrates gab es mehr Pentekontoren als Trieren. In der Schlacht bei Lade kämpften etwa 600 phönikisch-ägyptische Trieren, 350 ionische; zu derselben Zeit gab es in Griechenland noch gar nicht viele Trieren: diese Zahlen deuten vielleicht auch darauf hin, daſs die Trieren von Osten kamen; sonach ist des Thukydides Zeugnis πρῶτον ἐν Κορίνθῳ τῆς Ἑλλάδος wohl wörtlich von dem eigentlichen Griechenland zu verstehen.

[39]) Dasselbe Resultat erhalten wir aus den S. 108 angeführten Worten des Thukydides I 13, 2. Es soll dort doch wohl nicht mit verschiedenen Worten dasselbe gesagt werden (vgl. auch Classen); vielmehr bezeichnet das πρῶτοι δὲ K. κτἑ. eine Neuerung, welche nicht mit dem in Hellas ebenfalls in Korinth zuerst geübten Trierenbau identisch, sondern nur eine Vorstufe, aber eine für den ganzen späteren Seekampf charakteristische gewesen ist: was kann dies aber sein,

Kujundschik und den Pentekontoren der Dipylonvasen in der Mitte: diese Vasen müssen nach 704 v. Chr. gemalt worden sein, und zwar nicht allzu bald nach diesem Jahre. Denn das ist sicher, dafs wir in Korinth, der Heimat der Pentekontoren, nicht die Heimat unserer Dipylonvasen vermuten dürfen.

Vielleicht gestattet nun ein anderer Umstand, in Verbindung mit der Frage nach der Herkunft unserer Gefäfse, eine genauere Datierung derselben. Einzig und allein in den riesigen Dipylonvasen ist eine wirkliche Seeschlacht dargestellt, nicht nur ein Kampf zwischen zwei einzelnen Seeräubern: es kämpfen mehrere Schiffe gegen einander, die Toten liegen auf dem Verdeck, die Verwundeten stürzen in's Meer herab. Diese Darstellung ist so aufserordentlich, dafs man nicht umhin kann, auch eine aufserordentliche Veranlassung anzunehmen. Es mufs eine wirkliche Seeschlacht vorausgegangen sein, ehe einfache Vasenmaler auf den Gedanken kommen konnten, eine solche darzustellen, und sie mufs grofses Aufsehen erregt haben, wenn ihre Darstellung auf Käufer bei einem Volke rechnen konnte, welches sich damals noch kaum auf die See wagte, geschweige denn eine Seeschlacht liefern konnte, wie die Athener. Denn ich glaube, wir haben in den Dipylonvasen der dritten Gattung einheimisches attisches Fabrikat zu erkennen.

In weitesten Kreisen um Attika sind Gegenstände zum Vorscheine gekommen, welche mit Elementen der »geometrischen« Dekorationsart im umfassendsten Sinne verziert sind: in Italien, in Tirol, in Deutschland, in Vorderasien, in Afrika, auf den Inseln des Ostbeckens des Mittelmeeres und in Griechenland selbst. Da wir dieses Ornamentationssystem auch in Melanesien und in Amerika vertreten finden, so müssen wir annehmen, »dafs es unter den verschiedensten Himmelsstrichen spontan entstanden ist« [40].

Ein engerer Kreis umzieht die Orte, an welchen Gegenstände zum Vorscheine kamen, welche die charakteristischen Elemente des »Dipylon«-Systemes [41] aufweisen und welche bereits teilweise mit einzelnen Tier- und Menschenfiguren im

wenn nicht der langgestreckte Rumpf und das Halbverdeck der alten μακρὰ πλοῖα? — Allerdings nennt Herodot I 163 die rührigen Bewohner von Phokaia in Ionien als die ersten, welche nicht mehr auf den νέες στρογγύλαι, sondern auf den Pentekontoren das Meer durchsegelten. Es tritt uns hier die eigentümliche Vorliebe Herodots entgegen für die einst so mächtige, zu seiner Zeit so kleine ionische Stadt. Von den zahlreichen grofsen Erfindungen Korinth's rühmt der »Vater der Geschichte« übrigens keine einzige. Ich kann hier nur darauf hinweisen, dafs die Schilderung, welche Duncker V. S. 517 ff. von dem Seewesen Phokaia's und den weiten Fahrten der Phokaienser schon in der Mitte des VIII. Jahrh. entwirft, nicht in allen Punkten richtig ist; noch weniger kann ich der Ansicht von Schneege »*de relatione historica quae intercedat inter Thucydidem et Herodotum*« p. 27 beistimmen, welcher meint, die Berichte des Herodot und Thukydides ergänzten sich: vielmehr steht hier Zeugnis gegen Zeugnis, ja es scheint fast, als polemisiere Thukydides indirekt gegen Herodot, indem er die Thätigkeit der Phokaienser auf dem Gebiete des Seewesens jünger ansetzt. Warum ich der Ansicht des ersteren den Vorzug gebe, geht wol aus obigen Anführungen hervor: es sprechen hier die Denkmäler mit.

[40]) Vgl. Pietschmann bei Perrot-Chipiez (Deutsche Ausgabe) I S. 797.

[41]) Vgl. oben S. 95; und Furtwängler »Bronzefunde von Olympia« S. 9.

Dipylonstile dekoriert sind, also die Dipylonvasen der ersten und zweiten Klasse: sie sind gefunden worden vielleicht in Klein-Asien und Nord-Afrika, sicher, wenn auch nur in wenigen Exemplaren, auf den Inseln des ägäischen Meeres (Thera und Melos)[42]; vereinzelt treten ähnliche Gefäſse in Italien auf[43], überaus häufig sind sie in Attika. Nun finden wir zwar eines der am meisten charakteristischen Elemente des Dipylonsystemes — die konzentrischen Kreise — in den »ältesten« Beispielen in zwei Elfenbeinbändern attischen Fundortes[44]. Aber trotzdem wäre es gewagt, aus diesem Grunde in Attika die Heimat des ganzen Systems zu suchen. Dieser Annahme ist die weitere Verbreitung der Dipylon-Dekoration nicht günstig; auch weist schon das Material jenes Schmuckes, Elfenbein, auf Import hin. Man wird sich daher lieber der Ansicht anschlieſsen, welche als Heimat des Dipylonstiles Kleinasien oder eine Insel des ägäischen Meeres annimmt[45]. Sicher dagegen ist, daſs der Dipylonstil, wenn er auch in Attika zunächst importiert, nicht heimisch ist, doch in Attika seine höchste und eigentümlichste Ausbildung erhalten hat: die zahlreichsten, gröſsten und vollendetsten Beispiele dieses Systems sind aus den Dipylongräbern von Athen gehoben worden[46].

Und fast ganz allein in diesen Dipylongräbern haben sich die Vasen der dritten Klasse gefunden, deren Darstellungen das ganze Gefäſs umziehen, dem täglichen Leben entnommen sind und das Hauptgewicht auf die Situation legen, in welcher sie uns die menschlichen Gestalten, welche auf den Gefäſsen der zweiten Gattung nur vereinzelt auftraten, vorführen. Als vereinzelte und versprengte Exemplare dieses Stiles sind die wenigen goldenen Schmucksachen von Böotien und Korinth und die eine in Bari gefundene (?) Vase *H* anzusehen. Dieselben gehören übrigens auch unter die jüngsten Erzeugnisse des Dipylonstiles, während uns nur in Attika die ältesten und strengsten Beispiele desselben entgegentreten. Und

[42]) Vgl. Furtwängler »Bronzefunde von Olympia« S. 19; Helbig »D. hom. Epos« S. 55 und Anm. 1. — Hirschfeld in den *Ann. dell' Inst.* 1872 p. 140 (n. 21—28), 151 ff. (n. 76, *tav. d'agg. K* 12 = Furtwängler »Berl. Vasen-Katalog« n. 52), p. 74.

[43]) Z. B. in Villanova bei Bologna; s. oben Anm. 17.

[44]) Furtwängler »Bronzefunde v. O.« S. 9; Milchhoefer »Anfänge d. Kunst« S. 49f. Anm. 2. Diese konzentrischen Kreise mit Tangenten finden sich auch auf mykenischen Topfscherben. Semper »Stil« I S. 411.

[45]) Vgl. z. B. Helbig »D. hom. Epos« S. 58; Furtwängler, Mitth. d. ath. Inst. VI (1881) S. 111.

[46]) Eine so prächtige Vase wie *Ann. dell' Inst.* 1872 n. 8, p. 139, *tav. d'agg. K.* 1 (unter die erste Klasse der Dipylonvasen gehörig), findet sich wohl kaum auſserhalb von Attika. Merkwürdiger Weise läſst sich höchstens ein auf Kypros (Kurion) gefundenes Gefäſs (der zweiten Klasse) damit vergleichen (Cesnola »*Cyprus*« pl. XXIX.; Perrot-Chipiez III fig. 514). Die Verf. weisen darauf hin (p. 752), daſs dieses Gefäſs unter den kyprischen Funden vereinzelt dasteht und mit den Dipylonvasen von Attika die engste Verwandtschaft zeigt (das eine Pferd scheint sogar jenen sonderbaren Zügel zu haben, der wie eine Schlange vom Gebiſs herabhängt). Die Darstellung sowohl von Menschen, wie von Tieren auf kyprischen Gefäſsen ist sonst eine ganz andere; Kypros kommt überhaupt bei der Frage nach der Heimat des Dipylonstiles nicht in Betracht, vgl. Furtwängler »Bronzefunde von Olympia« p. 19. Über die Verbreitung, das Alter und über das Vorkommen der Elemente des Dipylonstiles bis in die spätesten historischen Zeiten sind noch manche Rätsel zu lösen, auf welche wir hier nicht eingehen können, da wir uns nur mit den Figurendarstellungen der Dipylonvasen beschäftigen.

selbst wenn in Zukunft noch an anderen Orten andere »Dipylonvasen« gefunden würden, so könnten uns dieselben, gegenüber der grofsen Masse der in Athen ausgegrabenen, doch nur die Stellen bezeichnen, bis zu welchen diese letzte und höchste Entwicklung des Dipylonstiles in ihren Produkten vordrang, nicht den Ort, an welchem sie ihre Heimat hat. Die Heimat dieser Dipylongefäfse der dritten Klasse ist vielmehr in Athen zu suchen[47]. Ein attischer Vasenmaler war es, welcher, an älteres anknüpfend, die situationslosen Tier- und Menschengestalten der Dipylonvasen zweiter Gattung zu lebensvollen Darstellungen gruppierte, welcher die gegenüber gestellten Pferde neben einander vor den Wagen schirrte und den die Pferde haltenden Mann zum Wagenlenker machte, welcher die Männer in langen Reihen auftreten liefs und ihnen die Frauen gesellte, welcher in das volle Menschenleben hineingriff und darzustellen versuchte, was seines Volkes Leid und Freude war: die feierliche Bestattung und den Reigentanz, die langen Züge der Krieger zu Fufs und zu Rofs und die Kämpfe zu Wasser und zu Lande.

Dafs wir die Darstellung einer Seeschlacht auf so alten attischen Vasen vorfinden, und zwar nicht vereinzelt, sondern auf zweien (vielleicht auf dreien) unserer Gefäfse, dafs ferner diese Darstellung in der älteren griechischen Kunst ohne Analogie dasteht, das eben ist es, was uns dazu veranlafst, ein besonderes Ereignis als die Anregung zu dieser Darstellung anzunehmen. Die vornehmen Athener gingen damals noch ganz in der Bebauung ihrer Äcker und Olivenpflanzungen auf und nicht viele von ihnen mochten auf den salzigen Pfaden des Meeres in weitere Fernen gezogen sein. Um so gewaltiger mufste der Anstofs sein, welcher einen Angehörigen dieses Stammes zu dieser Zeit dazu anregte, für seine reicheren Mitbürger eine Seeschlacht zu malen. Nun giebt es aber nur ein Ereignis in der älteren griechischen Geschichte, dem wir eine solche Bedeutung zuschreiben können: es ist die schon erwähnte, in das Jahr 664 v. Chr. fallende Seeschlacht zwischen den Korkyräern und den Korinthern, zwischen einer reichen Colonie und ihrer auf dem Gipfel ihrer Macht stehenden Metropolis, welche letztere zugleich Athen benachbart war[48]. Bald nach dieser Seeschlacht, welche Thukydides geradezu als die älteste bezeichnet, mögen die Dipylongefäfse der dritten Klasse in Athen gemalt worden sein, etwa um die Mitte des 7. Jahrhunderts.

47) Wir werden noch eine Reihe von Zügen hervorzuheben haben, welche eben so deutlich wie die Herkunft der Dipylonvasen auf Attika hinweisen. Die Kanne des Dipylonstiles (II. Klasse) mit Inschrift, nach Kumanudis (Ἀθήναιον VIII Heft 1, Anhang) herausgegeben von Furtwängler in den Mitth. d. ath. Inst. VI (1881) Taf. III, darf hierbei nicht herangezogen werden, da die Inschrift eingeritzt, nicht aufgeschrieben ist; vgl. Furtwängler a. a. O. S. 107.

48) Ich habe lange Zeit an die erste überseeische Expedition der Athener gedacht, im Kriege mit Lesbos, Ende des VII. Jahrhunderts. Aber wir drücken unsere Vasen zeitlich damit doch vielleicht etwas zu weit herab — obgleich man darüber verschiedener Ansicht sein kann. Die in der vorigen Anmerkung erwähnte Kanne mit Inschrift, obgleich dieselbe eingeritzt ist, beweist doch wenigstens das eine, dafs in Athen um die Wende des VII. und VI. Jahrhunderts derartige mit primitiven Malereien des Dipylonstiles geschmückte Vasen noch im täglichen Gebrauche waren.

DIE ÄLTESTE GRIECHISCHE KUNST UND ÄGYPTEN.

Konnte in der Zeit, in welcher die Dipylonvasen anzusetzen sind, eine genauere Kunde von ägyptischen Kunstwerken nach Attika gelangen?

Bereits die Dichter der Odyssee besitzen eine gewisse Kenntnis von Ägypten. Der Name des Landes ist bekannt. Theben, schon in der Ilias[49] als mächtige Stadt erwähnt, erscheint in der Odyssee als der Herrschersitz[50]. Die Insel »Pharos« liegt vor dem Gestade des Landes; allerdings ist der Bericht über die Insel noch ziemlich fabelhaft[51]. Ägypten ist berühmt durch seine Heilmittel und seine Ärzte[52], bereits in der Odyssee wie im ganzen späteren Altertume. Menelaos weilt daselbst πολὺν βίοτον καὶ χρυσὸν ἀγείρων[53]. Noch besser unterrichtet über Ägypten zeigt sich der Dichter des XIV. Buches. Odysseus erzählt dem Eumaios von seinen angeblichen Abenteuern[54]. Er sei von seiner Heimat Kreta aus mit neun wohlgerüsteten Schiffen nach Ägypten gefahren. Bei günstigem Nordwinde dauert die Fahrt fünf Tage — dies entspricht der wirklichen Entfernung der Insel Kreta von Ägypten und der bei längeren Seefahrten durchschnittlichen Geschwindigkeit antiker Fahrzeuge[55]. Der Raubzug mifsglückt. Der Erzähler bleibt sieben Jahre in Ägypten, verkehrt daselbst auch mit einem Phöniker und wird reich, ähnlich wie Menelaos in Ägypten: δίδοσαν γὰρ ἅπαντες[56]. Mit dem Phöniker verläfst er das Nilland.

Wie lange griechische Abenteurer nur des Seeraubes und der Plünderung wegen an den Nilmündungen landeten, wissen wir nicht. Doch scheint es, als ob schon vor der Mitte des VIII. Jahrhunderts auch griechische Kaufleute dahin gekommen wären und als ob dem friedlichen Verkehre der Mittelmeervölker mit den Ägyptern bereits seit 753 ein Stapelplatz an der kanobischen Nilmündung offen gestanden hätte. Die nationale Kraft Ägyptens war schon lange gebrochen. Seit 730 etwa herrschten äthiopische Fürsten über Ägypten bis nach Syrien hin[57]; seit 670 etwa stand das Land unter der assyrischen Fremdherrschaft. In diesen Jahren führte der friedliche Verkehr zwischen griechischen Stämmen und einem Deltafürsten zu politischen Verwickelungen. Ägypten warf das Joch der Assyrer ab und erhob sich aus dem tiefsten Verfall, in welchen eine Nation zu geraten

49) Il. IX 361 ff.

50) Od. IV 127 f.

51) Od. IV 354 ff. Auch die Pygmäen Il. III. 6 f. erwähnt.

52) Od. IV 227 ff.

53) Od. III 301.

54) Od. XIV 245—292.

55) In historischer Zeit fuhr man von dem Nordostcap Kretas, dem Samonion, nach Ägypten in vier Tagen und vier Nächten (Strabo X 4, 5; vgl. Friedländer »Sittengeschichte Roms« II³ S. 27). Wir dürfen nun zwar nicht annehmen, dafs bereits die homerischen Schiffe ganz dieselbe Schnelligkeit besessen hätten; aber viel länger kann die Fahrt auch in jenen Zeiten nicht gedauert haben. Denn einerseits legten auch Lastschiffe den ungefähr gleichen Weg von Rhodos nach Ägypten in der gleichen Zeit von vier Tagen und Nächten zurück (Diodor III 34; vgl. Friedländer a. a. O. S. 25), und andererseits hebt der Erzähler ja ganz besonders hervor, dafs seine Fahrt von Wind und Wetter begünstigt war. Diese Zeitangabe in der Odyssee verrät also eine genauere Kenntnis des Seeweges nach Ägypten.

56) Od. XIV 286.

57) In dieser Zeit wendeten sich zahlreiche Syrer nach Ägypten, um dem Vordringen der Assyrer auszuweichen.

vermag — gegen 660 —, aber nicht allein, sondern mit Hilfe griechischer und karischer Hopliten.

Seit der Schlacht von Momemphis stand Ägypten den Fremden und im besonderen den Griechen völlig offen; und wenn ihnen auch Naukratis zur bleibenden Niederlassung angewiesen wurde, so kamen doch gewifs auf ihren Handelsfahrten die Kaufleute, im Gefolge der Pharaonen die Söldner auch nach Memphis, zu den Pyramiden und Gräberstätten. Und in den ersten Jahren mufs das Wunderland um so mächtiger auf ihre Phantasie eingewirkt haben, je fremder es ihnen bisher war, je überlegener die ägyptische Kultur ihnen fast in jeder Beziehung gegenübertrat. Und so mag auch mancher Grieche die langen Reliefstreifen der ägyptischen Tempel und Gräber eingehend betrachtet haben.

Ähnliche Erwägungen waren es, welche in Verbindung mit gelegentlichen Äufserungen der griechischen Schriftsteller bei einem Teile der älteren Archäologen eine wahre Ägyptomanie erzeugten[58]. Indes die Phantasien von einem innigen Zusammenhange der griechischen und ägyptischen Kunst oder wohl gar von einem ägyptischen Ursprunge der griechischen Kunst konnten bei den immer zahlreicheren Funden altertümlicher griechischer Werke nicht bestehen. Die hervorragendsten stilistischen Eigentümlichkeiten der älteren griechischen Plastik sind nicht aus Ägypten herzuleiten, wenigstens nicht in ihrer Gesamtheit.

Zwei Bedingungen müssen vorhanden sein, um die Abhängigkeit eines Kunstkreises von einem anderen auch in stilistischer Beziehung überhaupt zu ermöglichen. Der nachahmende Künstler mufs bereits eine gewisse Kunstfertigkeit besitzen und er mufs importierte Vorbilder unter den Augen haben. Beide Bedingungen waren in Phönikien erfüllt. Wir finden daher in der phönikischen Kunst jene Werke, welche, je nach dem Vorbilde, in einem fast ganz ägyptischen oder assyrischen Stile gearbeitet sind.

Nur die eine Bedingung war, wie es scheint, in der ältesten griechischen Kunst vorhanden. Der Künstler hatte fremde Vorbilder vor Augen, aber er mufste erst lernen, dieselben nachzuahmen. Die in Mykenai gefundenen Steinskulpturen und die Gemmen von Mykenai und Menidi verdeutlichen uns die andauernde Nachahmung fremder Goldgravierungen und das fortschreitende Nachahmungsvermögen dieser ältesten griechischen Künstler. Die Steinskulpturen zeigen nur Nachahmung des Inhaltes; von stilistischen Eigentümlichkeiten kann bei ihnen nicht die Rede sein[59]. Mit der Nachahmung aber lernten die Künstler, und die späteren Gemmen zeigen auch in stilistischen Eigentümlichkeiten die Abhängigkeit von jenen Goldgravierungen[60].

Unter den mykenischen Funden nun, den ältesten Kunstwerken auf griechischem Boden, finden wir auch die ersten Anklänge an ägyptische Denkmäler.

---

[58]) Vgl. Overbeck »G. d. gr. Pl.« I³. S. 12ff.; S. 50f. Anm. 2.

[59]) Vgl. Overbeck »G. d. gr. Pl.« I³. S. 32f.

[60]) Vgl. Milchhoefer »Anfänge« S. 33ff.

Die Künstler, welche die Dolchklingen[61] gearbeitet haben, sind ägyptischen Vorbildern gefolgt. Ob wir nun aber in diesen Dolchklingen wirklich ägyptische Werke oder die Erzeugnisse von Phönikern oder eines den Griechen noch näher benachbarten Volkes zu erkennen haben, ist vorläufig nicht zu entscheiden; und ob diese ägyptisierenden Werke wiederum auf griechische Künstler eingewirkt haben, läfst sich vollends nicht nachweisen[62].

Einer gleich alten Kulturschicht gehören die Bauten von Orchomenos an, und hier haben wir in der Deckplatte des Thalamos in dem grofsen Kuppelgrabe[63] zum ersten Male eine direkte Nachahmung ägyptischer Vorbilder auf griechischem Boden. Mag der Steinmetz nun einen gestickten Teppich oder ein Sphyrelaton vor sich gehabt haben[64], die Motive seiner Platte kehren »fast identisch in den gemalten Decken ägyptischer Grabkammern wieder«[65].

Aus den Kuppelgräbern von Menidi und Spata sind smaltene Plättchen[66], Glasplättchen mit dem Bilde der Sphinx[67] und eine flügellose Terracottasphinx[68] zum Vorscheine gekommen. Diese ägyptisierenden Gegenstände mögen ebenso wie die »Glasware von Daulis«[69] und wie die ähnlichen Funde Italiens[70] durch die Phöniker importiert worden sein.

Die homerischen Gedichte erwähnen »ägyptische« Kunstwerke[71]; einen speziell ägyptischen Charakter tragen dieselben nicht, eher weisen sie uns nach Phönikien[72]. Es entspricht dies ja auch vollkommen dem Kulturkreise, in welchen uns die epischen Gedichte einführen; nicht die ägyptische, sondern die vorderasiatische Kunst beherrschte Kleinasien[73].

In attischen Gräbern endlich, in welchen auch »geometrisch« dekorierte

61) Darstellung einer Löwenjagd Ἀθήναιον X Taf. zu S. 309 ff. A. 1; Helbig »D. hom. Epos« S. 232 Fig. 85; Milchhoefer a. a. O. S. 145 Fig. 64. Panther auf Enten jagend »Mitth. des Inst. in Athen« VII (1882) Taf. VIII. Darnach z. B. bei Blümner »Das Kunstgewerbe im Altertum« (Wissen der Gegenwart) I. S. 201 Fig. 125 und 126.

62) Pietschmann bei Perrot-Chipiez I S. 798 hebt gegenüber dem »unstreitig ursprünglich ägyptischen« Motiv der Darstellungen das unägyptische in manchen Einzelheiten hervor.

63) Abgeb. Schliemann »Orchomenos« Taf. 1. Ein Muster des gleichen Charakters, auf den Stuck gemalt, ist von Schliemann in Tiryns gefunden worden. Vgl. Lützow's Ztschr. f. bild. K. XXI (1886) S. 132 Taf. I, 1 (nach Schliemann's »Tiryns«).

64) Vgl. Helbig »D. hom. Epos« S. 330.

65) Milchhoefer a. a. O. S. 47.

66) Helbig »D. hom. Epos« S. 82 f. und Anm. 1.

67) Milchhoefer S. 31.

68) Milchhoefer a. a. O. und »Museen Athens« S. 5 b.

69) Milchhoefer a. a. O. S. 47 und »Museen Athens« S. 86, 8.

70) Helbig »D. hom. Epos« S. 16.

71) Odyssee IV 125 ff.

72) Räder unter Gefäfsen, vgl. Helbig »D. hom. Epos« S. 85 Anm. 9.

73) Höchstens ein Mal in der Ilias (XVIII. 519) könnte man eine Reminiszenz an ägyptische oder ägyptisierende Darstellungen erkennen: in einer Scene des achilleischen Schildes schreiten Athena und Ares dem Heere voraus, höher an Gestalt als die Mannen. Helbig »D. hom. Epos« S. 308 erinnert zwar daran, dafs die Vorstellung von der übermenschlichen Gröfse der Götter eine den Dichtern ganz geläufige ist; aber es ist doch etwas anderes, ob der Dichter schildert, wie Eris den Himmel berührt und Ares im Falle sieben Plethren bedeckt, oder ob der Dichter derartige Gröfsenverschiedenheiten auf einem Kunstwerke auftreten läfst.

Thongefäfse gefunden wurden, fanden sich mit diesen zusammen zahlreiche smaltene Skarabäen[74].

Wir stehen damit schon an der Grenze der Periode, in welcher die Dipylongräber anzusetzen sind.

DIE DIPYLONVASEN UND ÄGYPTEN.

Wir vermögen in der älteren griechischen Kunst weder einen starken, noch einen ununterbrochenen Strom ägyptischer und ägyptisierender Importartikel nachzuweisen. Wir sind nicht einmal immer im Stande festzustellen, welche von den in Frage kommenden Gegenständen wirklich ägyptische sind oder nur ägyptisieren, welche von den letzteren in Griechenland selbst oder in Phönikien oder etwa auf Kypros gearbeitet worden sind. Nur das eine läfst sich vorläufig als sicher hinstellen, dafs bis zu der Zeit der völligen Erschliefsung Ägyptens durch Psammetich das aus Ägypten Stammende in Griechenland selbst nur ganz vereinzelt zu einem Vorbilde für die einheimische Kunst geworden ist. Eine weiter gehende Nachahmung ägyptischer Denkmäler zeigt sich auf dem Gebiete der bildenden Kunst zum ersten Male in den Dipylongefäfsen.

Und zwar ist diese Nachahmung, wie wir jetzt weiter ausführen dürfen, vielleicht nicht auf die nackten Weiber beschränkt geblieben. Tritt uns ägyptischer Einflufs etwa auch in den Seeschlachtvasen entgegen? Es ist hier ein Gemetzel dargestellt, wie wir es kaum jemals wieder in den Werken griechischer Künstler zu sehen bekommen. Wenn die Verwundeten und Toten zu Haufen in's Meer herabstürzen und in den sonderbarsten Stellungen auf den Verdecken liegen, so erinnert dies unwillkürlich an die ägyptischen Reliefs, die einen ähnlichen Realismus, eine gleiche naive Lust an der Darstellung eines Gemetzels zeigen. Wenn der Pharao über die Ebene stürmt, so sinken seine Gegner in Scharen hin, sie liegen getroffen am Boden, sie stürzen zusammen, sie fallen kopfüber aus ihren Streitwagen herab. Und wenn eine Festung angegriffen wird, so stürzen die Verteidiger in jähem Sturze von den Mauern hernieder und hängen zu Tode wund über den Zinnen. Aber die Übereinstimmung geht noch weiter, ja wir haben in Ägypten Tempelreliefs, welche ebenso die Vorbilder unserer Seeschlachtvasen gewesen zu sein scheinen wie es die ägyptischen Grabreliefs für die Bestattungsvasen gewesen sind. An seinem Tempel zu Medînet-Habu hat Ramses III. den grofsen Sieg verherrlicht, welchen er über die Flotte der Seevölker davongetragen hat. Auch die ägyptische Flotte ist ausgesegelt, und die Seeschlacht endet mit der Vernichtung der rätselhaften Angreifer[75]. Die Übereinstimmung zwischen diesen ägyptischen Reliefs und den Dipylonvasen ist überraschend.

Auch in den Bestattungsvasen tritt uns eine Darstellung entgegen, welche in Griechenland durch die ältere Kunst nicht vorbereitet und durch die unmittelbar

[74]) Milchhoefer a. a. O. S. 45; Helbig »D. hom. Epos« S. 54 Anm. 8.

[75]) Die Kampfscenen sind abgeb. z. B. bei Rosellini *mon. dell' Egitto* I, *Tav.* CXXXI; ein charakteristisches Schiff daraus giebt Helbig »D. hom. Epos« S. 111 Fig. 22.

folgende Vasenmalerei nicht fortgesetzt wird, ausgenommen ältere attische schwarzfigurige Vasenbilder und Pinakes. Sämtliche Frauen raufen sich klagend das Haar; dagegen schreiten die Männer ruhig daher, und nur der der Bahre zunächst stehende erhebt die rechte Hand. Es ist auf den hohen Grad von Ausdruck hingewiesen worden, welcher sich bei aller Rohheit der Zeichnung in diesen Gestalten zeigt. Etwas ähnliches tritt uns nun in den ägyptischen Leichenklagen[76] entgegen: die links vor der Mumie stehenden und knieenden Frauen greifen sich in heftiger Klage in's Haar; der hinter der Mumie stehende Mann erhebt die Rechte mit der Geberde des Anbetens und Darbringens.

Ferner ist den Dipylonvasen die Darstellung von Kindern eigentümlich. Wir sehen dieselben an der Hand der Mutter und zwischen den Klagenden einherschreiten und auf dem Schofse der Mutter sitzen. Besonders der letztere Typus kehrt auf ägyptischen Darstellungen[77] wieder; die Art des Sitzens ist in beiden Kunstwerken eine ähnlich ungeschickte: seine Behutsamkeit ist gerade das Gegenteil von der Entschiedenheit, mit welcher spätere Vasenmaler den Reiter in den Rücken des Pferdes hineinsetzen. Überhaupt zieht die ägyptische Kunst die Kinder im Kreise der Familie mit Vorliebe in den Bereich ihrer Darstellungen, während sowohl die orientalische wie die ältere griechische Kunst, mit Ausnahme unserer Dipylonvasen und wiederum mit Ausnahme jener attischen schwarzfigurigen Vasen und Thontafeln, dieselben meidet, zum mindesten nicht bevorzugt.

Von den Tieren sind auf den Dipylonvasen am häufigsten die Pferde dargestellt. Dieselben werden nicht nur auf die Gefäfse gemalt, sondern sie schmücken auch zu dreien und zu zweien in plastischer Ausführung den Deckel kleinerer Dipylonvasen[78] und werden ebenfalls in plastischer Ausführung als Henkel angefügt[79]. Homer kennt nun zwar Vögel am Rande eines goldenen Bechers[80], die etruskische Kunst setzt plastische menschliche Gestalten als Griff auf die Cisten: aber beides läfst sich doch mit unseren Dipylonpferden nicht recht vergleichen. Den besten Vergleich bietet uns auch hier Ägypten, und zwar in Werken der Kleinkunst, wie in einem Ringe, welcher auf der Platte mehrere rundgearbeitete Pferdchen zeigt[81].

Auf dem einen Gefäfse (*F*) ist schliefslich eine Schlange in Relief gebildet, welche den oberen Teil des Bauches umringelt. Die griechisch-italische Kunst kennt die aufgebäumte[82], aber nicht die sich in den Schwanz beifsende Schlange. Auch für diese Darstellung weifs ich nur ägyptische und von Ägypten abhängige Kunstwerke[83] zum Vergleiche heranzuziehen.

76) Vgl. z. B. Perrot-Chipiez I S. 240 Fig. 159.

77) Vgl. z. B. Perrot-Chipiez I S. 264 Fig. 175; aus ägyptischen Darstellungen ist dieser Typus dann auch auf phönikische Schalen übergegangen, vgl. z. B. Perrot-Chipiez III p. 783 Fig. 550 (Varvakeion).

78) *Ann. dell' Inst.* 1872 p. 150 f. n. 71 und 73.

79) *Ann. dell' Inst.* 1872 p. 151 n. 72.

80) Il. XI 634; vgl. den Becher von Mykenai bei Schliemann »Mykenai« n. 346, darnach z. B. bei Helbig »D. hom. Epos« S. 272 Fig. 116.

81) Perrot-Chipiez I S. 770 Fig. 574.

82) Helbig »D. hom. Epos« S. 283.

83) Perrot-Chipiez III p. 759, Fig. 543.

Ich weifs nicht, ob ich zu weit gegangen bin; aber mir scheint es, als ob alle diese Punkte mit mehr oder weniger Deutlichkeit darauf hinweisen, dafs Ägypten auf die Maler der Dipylonvasen einen nicht geringen unmittelbaren Einflufs ausgeübt hat, welcher sich in der Wahl der Stoffe und in Einzelheiten, nicht nur in den nackten Frauen bemerkbar macht[84].

DIE DIPYLONVASEN UND DIE KUNST BEI HOMER.

Man hat bisher immer die Ähnlichkeiten zwischen der älteren homerischen Kunst und der jüngeren Kunst unserer Dipylonvasen hervorgehoben. Es ist an der Zeit, auch ein Mal die Verschiedenheiten zu betonen.

Wir finden zwar sowohl in der von Homer geschilderten Kunst wie auf den Dipylonvasen figurenreiche Genrescenen, welche in Streifen oder Bändern den zu schmückenden Gegenstand umziehen. Aber die homerische Kunst, entsprechend ihrer Abhängigkeit von orientalischen Vorbildern im Inhalte und im Stil ihrer Darstellungen, hängt fast untrennbar mit den edlen Metallen zusammen, ihre Wirkung beruht zum Teil auf dem Contraste der Metalle; sie beschränkt sich fast ganz auf die Verzierung von silbernen und goldenen Schmucksachen, Geräten, Waffen. Dagegen erscheinen die Darstellungen des Dipylonstils, entsprechend ihrer primitiven Kunstweise und ihrer stilistischen Selbständigkeit, fast nur auf den unscheinbaren Thongefäfsen; dieselben, wenigstens die älteren, sind monochrom bemalt; Gefäfse mit Deckfarben und die verhältnismäfsig seltenen goldenen Schmucksachen gehören unter die jüngsten Erzeugnisse des Dipylonstiles.

Ferner dient die homerische Kunst dem täglichen Leben; ihre Erzeugnisse sind für den Gebrauch oder den Schmuck bestimmt und ihre Darstellungen entsprechen diesem ihrem Zwecke. Dagegen dienen die riesigen Gefäfse, welche sich in Attika gefunden haben, dem Totenkult, und ein Teil ihrer Darstellungen knüpft an denselben an. Erst später wird, wie schon erwähnt, der Dipylonstil von den Thongefäfsen auf Schmucksachen übertragen.

Endlich gehören zwar die Darstellungen beider Kunstkreise dem Genre an; aber wie verschieden sind auch in dieser Hinsicht die Dipylonvasen von den Bildwerken des achilleischen oder herakleischen Schildes! In liebevollster Ausführung, entsprechend ihren orientalischen Vorbildern, haben wir uns die von Homer geschilderten figurenreichen Scenen und die Gestalten im Schmucke der Gewandung und der Waffen gezeichnet zu denken. In rohen Silhouetten sind dagegen die Menschen- und Tiergestalten der Dipylongefäfse hingeworfen. Und doch tritt uns in diesen ungeschickten Darstellungen ein Realismus der Bewegungen und ein Ausdruck der Gemütsstimmung entgegen, wie wir ihn bei Homer vergebens suchen.

---

84) Wie aber kommt ein attischer Vasenmaler unter den Einflufs der ägyptischen Kunst? Ich vermag es nicht zu erklären, ohne mich in Hypothesen zu verirren. Vielleicht kann man auch hier, wie bei anderen Erscheinungen, nur das Gewordene sehen, ohne dafs man den Vorgang des Werdens zu ahnen vermag.

Man erkennt dies noch durch die poetisch doch auf's höchste gesteigerte Schilderung hindurch, welche der Dichter in Anlehnung an orientalische Kunstwerke von dem Schilde des Achilleus entwirft.

In welchen Punkten sich diese Abhängigkeit der homerischen Kunst von der orientalischen, im besonderen von der assyrisch-phönikischen Kunst äufsert, haben Brunn, Murray, Helbig[85] u. a. nachgewiesen. In diesen Punkten nun lassen sich die Dipylongefäfse mit den homerischen Kunstwerken eigentlich gar nicht vergleichen. Im Vordergrunde der epischen Schilderung steht das Landleben und das Stadtleben, in den Segnungen des Friedens und in den Stürmen des Krieges. Der Dichter führt uns auf die Felder, die Äcker werden bestellt, die Ernte wird gesammelt[86]; er versetzt uns in eine Weinpflanzung, die Trauben werden geschnitten, Jünglinge und Jungfrauen tragen die Frucht hinweg und in der Freude der Weinlese gesellen sich die Landleute zum Tanze[87]; er führt uns auf die Weide, friedlich schwärmen die Schafe[88], Löwen stürzen sich auf die Stiere[89], Feinde überfallen die Herden und umlagern die aus dem Genusse des Friedens aufgestörte Stadt, vor deren Thoren blutig gekämpft wird[90]; kleinere Schmucksachen schildert der Dichter ebenfalls mit Tierkämpfen und mit Streifen reifsender Tiere verziert[91]. Von allen diesen Scenen tritt uns nun auf den Gefäfsen vom Dipylon keine einzige entgegen. Vielmehr sehen wir auf diesen mit Vorliebe feierliche Bestattungen, mörderische Seeschlachten, situationslose Wagen- und Kriegerzüge dargestellt. Und diese Scenen wiederum sind den epischen Kunstwerken unbekannt.

Die einzige beiden Kunstkreisen gemeinsame Darstellung ist die eines Reigentanzes auf der Schale *K* und auf dem achilleischen Schilde[92]. Und allerdings kann man zweifelhaft sein, ob hier nicht eine Abhängigkeit von der epischen Poesie oder vielmehr von Kunstwerken, wie sie auch den epischen Dichtern vorlagen[93], anzunehmen ist. Die Schale stimmt zwar hinsichtlich ihres Fundortes, ihrer Technik und ihres Stils mit den älteren Dipylongefäfsen überein, aber sie steht in einem Gegensatze zu diesen in ihren bekleideten Frauen. Es wäre denkbar, dafs in dieser Eigentümlichkeit eine andere Kunst als die ägyptische ihren Einflufs verrät. Überhaupt bewahren sich ja die Maler der Dipylonvasen ihre Selbständigkeit nicht lange. Ebenso wie ihr Stil sich entwickelt, nehmen sie auch neue Darstellungen auf, teils aus orientalisierenden, teils aus episch-mythologischen Vorbildern. Wir finden auf einem der jüngsten Gefäfse (*I*) Löwen; ebenso erscheinen auf den jüngeren Schmucksachen (A.Z. 1884 Taf. IX, 1) die Kentauren, und vielleicht ist der Typus

[85]) Helbig »D. hom. Epos« S. 306.
[86]) Il. XVIII 541—560.
[87]) Il. XVIII 561—572.
[88]) Il. XVIII 587—589.
[89]) Il. XVIII 573—586.
[90]) Il. XVIII 490—560.
[91]) Od. XI 611 f.; XIX 228 ff.
[92]) Il. XVIII 590 ff.
[93]) Helbig »D. hom. Epos« S. 298 verweist auf eine Schale von Idalion, abgeb. *Revue arch.* XXIV (1872) pl. XXIV; Cesnola-Stern »Cypern« T. IX; vgl. Perrot-Chipiez III. Fig. 482. — Auf dieser Schale sehen wir einen Reigentanz dargestellt, doch soll nicht verschwiegen werden, dafs derselbe religiösen Charakters ist und nur von Frauen getanzt wird.

des im Tanze Springenden dem achilleischen Schilde[94] ebenso bekannt wie der jüngeren Dipylonvase *I* und wie phönikischen Schalen, z. B. jener schon mehrfach erwähnten im Varvakeion. Aber es handelt sich ja bei dieser Untersuchung um die ältesten Erzeugnisse des Dipylonstiles; und unter diesen ist der Reigentanz die einzige Darstellung, welche sich auch auf homerischen Kunstwerken nachweisen läfst. Leider können wir nicht feststellen, wie viel die dichterische Phantasie bei dieser Schilderung zu einem etwa wirklich vorhandenen Kunstwerk hinzugeschaffen hat[95].

Anders als mit dieser inhaltlichen Übereinstimmung eines homerischen Kunstwerkes und einer Dipylonvase verhält es sich mit der Übereinstimmung in Einzelheiten zwischen der in den epischen Gedichten geschilderten Kultur und den Darstellungen auf den Gefäfsen vom Dipylon. Da diese Gefäfse dem Ende der geschichtlichen Entwicklung angehören, welche durch das Epos bezeichnet wird, und da die Vasenmaler zum Teil die gleichen Kulturverhältnisse schildern, in welche die homerischen Gedichte uns einführen, so müssen sich derartige Übereinstimmungen natürlich auch bei völliger Unabhängigkeit der Gefäfse vorfinden. Hierher gehört es also, wenn die Männer auch im täglichen Leben bewaffnet sind und, entsprechend der epischen und historischen Zeit, Beinschienen tragen, oder wenn eines unserer Gefäfse einen ähnlichen Verschlufs zeigt wie eine von Homer geschilderte Truhe[96]. Andererseits finden sich ja auch Darstellungen, welche gegenüber den homerischen Gedichten einen Fortschritt bezeichnen, wie die Viergespanne[97], die Reiter[98], die Schiffe mit dem ἔμβολον.

Diese Übereinstimmungen sind indessen keineswegs häufig. Allerdings führt Helbig an, dafs der auf dem Paradebette liegende Tote der Vase *B* vom Kopf bis zum Fufse mit einem Tuche verhüllt ist: dasselbe erzähle der Dichter von den Leichen des Patroklos und des Hektor. Es ist ja möglich, dafs die epischen Dichter diese Sitte bereits kannten; aber es mufs doch betont werden, dafs weder bei der Leichenbestattung des Patroklos noch bei der des Hektor von dieser Sitte in der Ilias irgendwie die Rede ist, dafs der Dichter hiervon überhaupt nichts berichtet[99]. Und ebenso wenig ist es wohl zu billigen, wenn Helbig darauf hin-

[94]) Il. XVIII 571 ff.

[95]) Was die Phantasie des Dichters aus etwa vorhandenen Kunstwerken zu gestalten vermochte, zeigt vielleicht am besten jene Schale aus Amathus, welche zuerst Murray zur Erklärung der zwiefach umlagerten Stadt auf dem achilleischen Schilde herbeigezogen hat (abgeb. z. B. Helbig »D. hom. Epos« T. I, vgl. S. 305). Auf dieser Schale sind über den Zinnen der Stadtmauer zwei Frauen gerade mit den Köpfen sichtbar; vgl. damit Il. XVIII 514 f.

[96]) Hirschfeld *Ann. dell' Inst.* 1872 n. 71, p. 150 (Od. VIII 438 ff.).

[97]) Vgl. Bergk »Griech. Littg.« I. S. 793 Anm. 23; Helbig »D. hom. Epos« S. 91 ff. Anm. 4; Furtwängler A. Z. 1884 Sp. 140.

[98]) Vgl. Welcker »Ep. Cyclus« II S. 216 ff.

[99]) Das erste Citat, welches Helbig S. 55 Anm. 5 anführt, Il. XIII 352, ist wohl ein Druckfehler; aber was sollte dafür stehen? Das zweite Citat, Il. XXIII 253 f., bezeugt nur, dafs die goldene Urne, welche die Asche des Patroklos umschlofs, verhüllt wurde; dasselbe erzählen Il. XXIV 795 f. von der Urne, in welche die Asche des Hektor gesammelt wurde. Von den Leichen der Helden ist an beiden Stellen nicht die Rede. Vgl. Welcker »Ep. Cyclus« II S. 397.

weist, dafs wir wie bei den Leichenspielen des Patroklos auf den Vasen vom Dipylon einem Wagenrennen zu Ehren eines Toten begegneten und Dreifüfsen, die als Kampfpreise ausgesetzt seien. Denn diese Dreifüfse schmücken die Aufsenseite der Schale (*K*), deren Innenseite der Reigentanz umschlingt; dieselben können also keinenfalls als Kampfpreise aufgefafst werden. Und auf den grofsen Bestattungsvasen dürfen wir den Wagenzug doch nicht ohne weiteres als ein Wagenrennen deuten. Der Maler hat nur ruhig dahinziehende Wagen dargestellt: möglich, dafs dieselben sich schliefslich zu einem Rennen vereinigen, wenn der Tote, welcher noch auf der Bahre liegt, verbrannt und bestattet sein wird; aber dies ist eben auf unseren Vasen noch gar nicht dargestellt.

Vielmehr zeigen gerade diese Bestattungsvasen recht deutlich, wie vollkommen unabhängig die Dipylonvasenmaler von den Schilderungen der epischen Poesie sind. Auf dreien unserer Vasen sehen wir eine Bestattung dargestellt. Jedes Mal tritt uns eine andere Scene entgegen: der Tote liegt noch unverhüllt auf einer Bahre (*C*), der Tote liegt verhüllt auf der mit Zweigen geschmückten Bahre (*B*), die Bahre mit dem nackten Toten wird auf einem Wagen hinausgeführt (*A*). Kein einziges Mal aber tritt uns die Scene entgegen, welche in den homerischen Gedichten am glänzendsten geschildert wird und welche die nachweislich von dem Gedankenkreise der epischen Poesie beeinflufste Vasenmalerei, der Schild des Herakles[100] und die Lade des Kypselos[101] darstellen: nämlich die Leichenspiele und die bei diesen zu Ehren des Toten stattfindenden Wagenrennen. Die Vorbereitungen zur Bestattung schildert Homer kurz und einfach. Die Auffahrt wird mit wenigen Versen abgethan, der Tote wird nicht auf einem Wagen hinausgefahren, sondern von der Freunde Schaar getragen[102]. Den vollen Glanz seiner Sprache und den ganzen Reichtum seiner Phantasie enthüllt der Dichter erst bei der Schilderung der Leichenspiele, des Wagenrennens, des Faustkampfes, des Ringens und des Wettlaufes. Müfste man nicht erwarten, dafs ein Vasenmaler, wenn er Homer gekannt hätte und von ihm zu seiner Darstellung angeregt worden wäre, gerade hieran angeknüpft hätte? Statt dessen finden wir dies auf den Dipylonvasen überhaupt nicht dargestellt. Und selbst wenn ein Mal eine Dipylonvase mit dem Bilde eines wirklichen Wagenrennens um den Preis von Dreifüfsen zum Vorscheine kommen sollte, so dürften wir doch in ihr nicht einen Einflufs des Epos annehmen, sondern wir hätten in dieser Darstellung nur den vierten Akt eines Schauspiels anzuerkennen, von welchem uns auf den erhaltenen Vasen bereits drei frühere vorliegen.

Aus drei Quellen entnehmen die griechischen Vasenbilder den Inhalt ihrer Darstellungen; sie fliefsen bereits in der epischen Poesie. Es sind erstens das Genre, zweitens die orientalischen Tier- und Fabelgestalten, drittens die mythologisch-epischen Sagen. Die letzteren sind für die Entwicklung der griechischen Kunst in dieser Periode das wichtigste. Mit überraschender Schnelligkeit erringt die

---

[100]) Vs. 305—313. [101]) Paus. V 17, 9.
[102]) Il. XXIII 127 ff.

Denk- und Anschauungsweise der epischen Poesie die Herrschaft über das Volk und die Künstler auch des eigentlichen Griechenlands. In den homerischen Kunstwerken erscheinen noch wenige Göttergestalten: es sind Athena und Ares vor den Scharen der zum Kampfe Ausrückenden[103] und einige Fabelwesen, welche Homer Eris, Kydoimos und Ker benennt, im Getümmel der Schlachtscene des achilleischen Schildes[104]; Gorgo, Deimos und Phobos auf Agamemnons Schilde[105]. Von epischen Scenen kennt der Dichter, wie es scheint, eine: Helena webt in eine Diplax Darstellungen von Kämpfen zwischen Troern und Achäern[106]. In der ἀσπὶς Ἡρακλέους dagegen tritt uns bereits der Kampf der Lapithen und Kentauren[107] und der von den Gorgonen verfolgte Perseus entgegen[108], und Apollon singt mit dem Chore der Musen vor den olympischen Göttern[109]. Apollon erscheint auch auf einer alten melischen Vase[110]. Und vollends auf der Lade des Kypselos[111] und am Throne des amykläischen Apollon[112] herrscht die Darstellung mythologisch-epischer Scenen unbedingt und unbeschränkt, und es haben sich bereits eine ganze Reihe von typischen Scenen ausgebildet, welche ebenso jenen beiden Kunstwerken gemeinsam sind, wie sie auch auf den schwarzfigurigen Vasen wiederkehren.

Zu diesen mythologisch-epischen Darstellungen gesellen sich auf den vom Epos beeinflufsten Kunstwerken die orientalischen Tier- und Fabelgestalten. Auf dem Schilde des Achilleus würgen Löwen einen Stier[113], auf der ἀσπὶς Ἡρακλέους ziehen Eber und Löwen dahin[114], auf der Kypseloslade war die »orientalische« Artemis dargestellt[115], den Thron des amykläischen Apollon schmückten σφίγγες und θηρία[116]. Auf den schwarzfigurigen und orientalisierenden Vasen treten derartige Darstellungen immer und immer wieder auf, bald als einziger Schmuck des Gefäfses bald mit anderen Scenen vereinigt.

Leider sind wir nicht im Stande, nachzuweisen, aus welcher Zeit diese Kunstwerke stammen. Das Werk des Bathykles ist erst in den fünfziger Olympiaden geschaffen worden[117]. Von der Entstehungszeit der Kypseloslade wissen wir

103) Il. XVIII 516 ff.

104) Il. XVIII 535 ff., vgl. Helbig »D. hom. Epos« S. 307 f.

105) Il. XI 36 f.

106) Man darf aus dieser Stelle (Il. III 125 ff.) schwerlich mit Helbig (»D. hom. Epos« S. 59) die Folgerung ziehen, dafs die Ionerinnen der epischen Zeit auf den Prachtgewändern, welche sie webten, bisweilen Schilderungen aus dem gleichzeitigen Leben anbrachten. Für Helena allerdings sind die Kämpfe zwischen Troern und Achäern Scenen aus der sie umgebenden Wirklichkeit, aber nicht für den Dichter, welcher die Helena diese Scenen weben läfst. Für den Dichter folgt nur, dafs er Gewebe kannte, in deren Darstellungen er Kämpfe zwischen Troern und Achäern zu sehen glaubte; für ihn und seine Zuhörer waren Kämpfe zwischen Troern und Achäern keine gleichzeitige Scene, sondern eine epische.

107) Vs. 178 ff.

108) Vs. 216 ff.

109) Vs. 201 ff. Dafür dafs auch andere Epiker vielleicht Schilderungen von Kunstwerken in ihre Gedichte einflochten, vgl. Welcker »Ep. Cyclus« II S. 99, 173, 304, 390, 409; vgl. S. 556.

110) Conze »Melische Thongefäfse« Taf. IV.

111) Paus. V 17, 5 ff. SQ. 256.

112) Paus. III 18, 9 ff. SQ. 360.

113) Il. XVIII 579 ff.; vgl. Od. XI. 611 f.

114) Vs. 168.

115) Paus. V 19, 5.

116) Paus. VII 18, 14

117) Vgl. Brunn K. G. II S. 52 f.; Overbeck »G. d. gr. Pl.« I³ S. 74.

eigentlich nur, dafs das Kunstwerk vor 582 nach Olympia geweiht worden sein mufs[118]. Die ἀσπὶς Ἡρακλέους dagegen ist sicher schon einige Zeit vor Stesichoros gedichtet worden[119]. Und diesem ihrem höheren Alter dürfte es denn auch entsprechen, dafs sie noch eine Reihe jener Genrescenen schildert, wie die bekriegte Stadt, die friedliche Stadt[120], den Hafen, von welchen Scenen auf der gewifs nicht unbeträchtlich jüngeren Lade des Kypselos vielleicht noch eine[121], an dem viel jüngeren Throne des amykläischen Apollon keine einzige mehr dargestellt war.

Die Vorliebe also für Genrescenen nimmt mehr und mehr ab in den Kunstwerken, welche unter dem Einflusse der epischen Poesie enstanden sind; die Vorliebe für mythologisch-epische Scenen nimmt schnell zu. Wenn nun die Maler der Dipylonvasen auch nur einigermafsen von dem Gedankenkreise der epischen Gedichte beherrscht worden wären, so müfsten wir doch erwarten, dafs sich dieser Einflufs wenigstens hier und da ein Mal in der Gestalt eines Gottes oder eines Heros, eines wilden Tieres oder eines Fabelwesens geltend machte. Jenes aber zeigt sich überhaupt nicht und dieses erst auf den jüngeren Gefäfsen des Dipylonstiles, in den Kentauren und Löwen: die älteren Vasen stehen auch hierin unabhängig von dem Epos da.

In allen den Punkten also, in welchen eine Vergleichung der beiden Kunstkreise gestattet ist, findet sich nicht nur keine Abhängigkeit des jüngeren von dem älteren, sondern, wie wir jetzt hinzufügen dürfen, es scheint sogar, als wäre den epischen Dichtern die Sitte unbekannt gewesen, welche die Dipylongefäfse geschaffen hat. Nach dem Leichenbrande wird die Asche des Patroklos in eine goldene Phiale, die des Hektor in eine goldene Larnax gesammelt. Dann wird der Leichenhügel aufgeschüttet. Von Schmucksachen, Gefäfsen, Waffen und anderen Gegenständen, welche man den Helden mit ins Grab gegeben hätte, erfahren wir nichts. Die *argumenta ex silentio* haben nun zwar wenig Beweiskraft; aber hier drängt sich unwillkürlich die Folgerung auf: die epischen Dichter können solche riesige, mit figurenreichen Scenen geschmückte Prachtgefäfse, wie sie den am Dipylon beerdigten vornehmen Athenern in's Grab gelegt wurden, überhaupt nicht gekannt haben.

Von unseren Ergebnissen scheint das wichtigste, dafs die Dipylonvasen am Beginne der attischen Kunstentwicklung stehen. Es sei erlaubt, hier noch einen Schritt vorwärts zu thun.

Wir wissen so gut wie nichts sicheres über das Attika der Zeit, in welcher die Dipylonvasen gemalt worden sind, der Mitte des 7. Jahrhunderts, und ganz besonders wenig über die attische Kunstthätigkeit dieser Zeit. Ich hoffe aber, den attischen Vasenmalern kein Unrecht zu thun, wenn ich ihnen zutraue, dafs sie um 650 so malten, wie es uns die Dipylongefäfse zeigen. Jene Dipylon-Kanne mit einer attischen Inschrift beweist, dafs die Athener sogar noch im 6. Jahrhundert an

[118]) Vgl. Overbeck a. a. O. I³ S. 56.

[119]) Vgl. Bergk »Griech. Littg.« I S. 997 f.

[120]) Vs. 238 ff., 272 ff., 207 ff.

[121]) Nämlich die Darstellung des III. Streifens, welche die Exegeten und Pausanias mit Unrecht, wie ich glaube, »historisch« gedeutet haben; hätte diese Darstellung einen historischen Bezug gehabt, so hätte doch wohl eine Inschrift darauf hingewiesen. Vgl. Paus. V 18, 6 ff.

derartigen Bildern Geschmack fanden. Es ist bekannt, dafs Solon es für nöthig hielt, den Begräbnisprunk in Athen einzuschränken[122]. Es ist ferner bekannt, dafs wir auf schwarzfigurigen Gefäfsen nur selten die Leichenbestattung selbst dargestellt finden. Eine Ausnahme hiervon machen attische schwarzfigurige Vasen[123] und in Athen gefundene Thontafeln, welche mit Malereien derselben Technik geschmückt sind[124].

Ich halte dies für kein zufälliges Zusammentreffen. Vielmehr erkenne ich in den Bestattungsscenen der Dipylonvasen, in dem Verbote des Solon und in den Protheseis der schwarzfigurigen attischen Gefäfse aufeinanderfolgende Akte der attischen Kulturgeschichte, welche uns zugleich eine vortreffliche Probe dafür bieten, dafs wir die Heimat der Dipylonvasen dritter Klasse mit Recht in Attika gesucht haben. Die riesigen Gefäfse verdeutlichen uns recht gut die übertriebene Pracht eines Leichenbegängnisses in dem Athen des 7. Jahrhunderts: zahlreiche Scharen von Klageweibern umgeben die Bahre des Toten; in ihren Gespannen sind die vornehmen Verwandten und Freunde herzugekommen, wie sie noch später in den Festzügen der Landesgöttin erschienen; und vielleicht stimmen jene Männer vor den Rossen des Leichenwagens eben den Threnos an, den Solon verbot. Auch das Schmücken der Bahre mit Zweigen ist eine attische Sitte.

Die attischen schwarzfigurigen Vasen sind nicht nur zeitlich die Nachfolger der Dipylonvasen; sie sind es in dieser Hinsicht auch inhaltlich. Es ist vielleicht nicht unwichtig gewesen für die weitere Entwicklung und es ist sicher bezeichnend für die »frömmsten« unter allen Hellenen, dafs sie bereits in ihren ältesten Kunstwerken die ernstesten Begebenheiten des Menschenlebens in genrehaften Scenen darzustellen wagen.

E. Kroker.

---

[122]) Vgl. z. B. Duncker »Gesch. des Altertums« VI[5] S. 207 ff.

[123]) Hirschfeld *Ann. dell' Inst.* 1872 p. 167.

[124]) Furtwängler »Berliner Vasenkatalog« I. n. 1811 ff., p. 315 ff. — In korinthischen Vasen desselben Gegenstandes dürfen wir einen Einflufs Attika's annehmen.

BERICHTE.

ERWERBUNGEN DES BRITISH MUSEUM IM JAHRE 1885.

Auszug aus A. S. Murray's Bericht an das Parlament.

Ausgrabungen A. Biliotti's in Rhodos.

Archaischer Pithos mit geometrischen Mustern und einem Friese von Wagen und Kriegern, von einer Walze in den Thon eingedrückt.

Archaische s. f. Amphora: Zwei Satyrn tanzen neben einer grofsen Amphora (*Hellenic Journal* VI p. 181 Fig. 1. 2).

Archaische s. f. Kylix. Innenbild: Aias Kassandra beim Palladion ergreifend. Aufsenbilder: Herakles, von Gottheiten geleitet, im Beisein von Zeus und Hera; Kampf zweier Krieger (*Hellenic Journal* V T. 40—42).

Ähnliche Kylix. Innenbild: Krieger in der Haltung eines Angreifenden. Aufsenbilder: Perseus, Hermes und Athene vor drei Gorgonen fliehend; Krieger, Pferde führend (*Hellenic Journal* V T. 43).

S. f. Kylix, mit Inschrift: Φιλτõς ἠμὶ τᾶς καλᾶς ἁ κύλιχς ἁ ποικίλα (*Hellenic Journal* VI p. 372 f.).

Archaische Kylix mit Ornament und der eingeritzten Inschrift Ἰδαμενῆός ἠμι; Aryballos mit Inschrift Ἀστυοχίδα ἠμί (*Hellenic Journal* VI p. 374 f.).

Hydria, r. f.: Eros bekränzt eine Kitharspielerin in Gegenwart dreier weiblichen Figuren, von den denen die eine auf Flöten spielt, während eine andre eine Leier und eine Pyxis hält.

Askos, r. f.: Eros und Nike. Von schönstem Stil.

Porcelan-Schale mit Reliefs auf der Aufsenseite.

Porcelan-Scarabäus mit dem Namen des Königs Takeloth II, um 800 v. Chr.

Streifen von vergoldetem Silber, mit Federmuster.

Bronzefibula mit vertiefter archaischer Zeichnung eines Wildes und geometrischer Muster.

Bronzene Strigilis mit der Zeichnung eines galoppirenden Pferdes.

Drei kurze griechische Inschriften auf Marmor (*Hellenic Journal* IV p. 136 No. 1. 138 No. 2. 140 No. 8).

Marmor und andere Steine.

Marmorstatuette: Weibliche Figur auf einem Felsen sitzend. Angeblich 1870 im Piräus gefunden.

Marmormorfigur eines Stiers, vermutlich die Bekrönung eines Grabdenkmals. Einst von Cockerell aus Athen gebracht (*Hellenic Journal* V p. 32 Taf. *C*).

Drei kleine sehr rohe Marmorfiguren. Aus Kyme.

Gipsabgufs einer Marmorschale, einst dem Earl of Elgin gehörig: eine weibliche Figur im Relief, einen Gegenstand mit beiden Händen haltend (*Hellenic Journal* VI p. 42).

Sechs architektonische Marmor-Fragmente, ehemals im Besitze des Earl von Elgin (s. *Hellenic Journal* VI p. 42 ff. No. 2. 6. 7): Säulenbasis; zwei korinthische Pfeilerkapitelle; korinth. Säulenkapitell; Oberteil einer Stele mit Blütenornament und Fragment eines solchen.

Alabasterfigur eines Stiers in Relief. Aus Tarsos.

Steinform, auf der einen Seite römischer Soldat eine Trompete blasend; auf der andern Hund einen Eber angreifend. Aus Beyrut.

Marmorplatte mit bilinguer, lateinisch-griechischer Inschrift, enthaltend eine Weihung des L. Casperius Aelianus an Apollo. Gefunden in Isamoorli Keui bei Cavak, im Bezirk von Sammsoon, Klein-Asien.

Bronze.

Kleines Modell eines Altars mit Inschrift *ΔΙΟΣ*

Täfelchen aus Smyrna mit Inschrift *ΕΚΑΤΩΝ*
ΘΕΩΝΟΣ
Σ]ΑΜΙΟΣ

Statuette der Aphrodite, aus der Sammlung Gréau.

Beflügelte Sphinx. Aus Sidon.

Zwei chirurgische Werkzeuge. Aus Pergamon.

Spiegelkapsel mit Relief: Nike eine Kuh opfernd. Ausgezeichnet durch die Schönheit der Erfindung und die Vollendung und Zartheit der Ausführung. Aus Megara.

Blei.

Täfelchen mit Inschrift *COEPER*.

Vasen und andere Geräte aus Thon.

R. f. Krater. Vorderseite: Hades Persephone in einem Wagen entführend; Hekate. Rückseite: Kampf der Kentauren und Lapithen. Vgl. Philologus Suppl. IV (1884) S. 643 No. 2.

Archaische Lekythos aus Cumae mit der rückläufigen Inschrift: Ταταίες ἐμὶ λέκυθος· ὃς δ' ἄν με κλέφσει, θυφλὸς ἔσται (Röhl *Inscr. antiq.* 524. *Hellenic Journal* VI p. 373 Anm. 1).

Rhyton in der Form eines verbundenen Satyrn- und Mänadenkopfes; auf dem aufgesetzten Becher Dionysos, drei Satyrn und zwei zurücklehnende Gestalten. Von vorzüglicher Erhaltung.

Fragment einer archaischen Vase mit Zeichnung in Schwarz und Braun auf rotem Grunde. Eingeritzt der Name 'Αλέξα(ν)δρος. Aus Naukratis.

Lampe von grün glasirtem Thon, in Form eines Gladiatorenhelms. Gefunden in einem römischen Sarkophage zu Alteburg bei Cöln.

Vase von grün glasirtem Thon, in Form eines Kaninchens. Gefunden im Rhein, vermutlich bei Cöln.

Vase von schwarz glasirtem Thon, mit eingedrückten und mit Silber eingelegten Mustern. Aus Cöln.

Terracotta.

Frau auf einem Esel sitzend, ein Kind in den Armen haltend. Aus Salamis (Cypern).

Tänzerin, bekleidet und verschleiert. Ebendaher.

Zwei weibliche Figuren, auf einem Ruhebette sitzend, von aufserordentlicher Schönheit der Erfindung und Erhaltung. Aus Klein-Asien.

Geschnittene Steine.

Sarder, Intaglio: Eros kniet auf einem Altar und blickt empor zu einem Schmetterling auf einer Säule. Inschrift *ΦΙΛΕΙΜΕ*.

Chalcedon, Intaglio, verstümmelt: Teil eines Kentauren, den Rücken von einem Pfeil durchbohrt. Inschrift Χι[ρων?].

Roter Jasper, Intaglio: Bildnifs der Kaiserin Lucilla(?).

Plasma, Intaglio: die drei Moiren.

Granat-Cameo: Büste des Sarapis. Aus Rom.

Glasflufs-Intaglio: Ikaros über dem Meere fliegend.

Onyx-Cameen von rohem Stil: 1) Europa auf dem Stier. 2) Männliche und weibliche Figuren. Aus Kalymna, angeblich mit archaischer Topfwaare zusammen in einem Grabe gefunden.

Kleine Onyxbüste der Kaiserin Matidia(?). Aus Alexandrien.

Gold.

Ring mit eingravirter Figur einer ein Tropaion errichtenden Nike und der Inschrift *ΠΑΡΜΕΝΩΝ*
ΒΑΣΙΛΕΙ.

Ring mit eingravirter weiblicher Figur, die einem Eros einen Vogel hinhält.

Silber.

Barren mit Inschriften, auf der einen Seite ΤΡVΓΟΝ, auf der andern ΔΙΟΣΛVΚΑ (Röhl *Inscr. antiq.* 523).

Elfenbein.

Messergriff in Form eines menschlichen Beins.

Theatermarken. 1) Aus Smyrna. Vorderseite: Bärtiger Mann in Relief nach r. Rückseite: *II*
ΑΡΦΟΧΡΑ
B C

2) Aus Athen. Vorders.: Zwei Fackeln in Relief. Rücks.: *XIII*
IΓ

3) Aus Ephesos. Vorders.: Eingravirter Vogel. Rücks.: *XIII*
IΔ

Eine Reihe von Elfenbeintafeln mit Reliefdarstellungen. Aus Beyrut.

Täfelchen mit Medusenkopf in Relief.

ERWERBUNGEN DER KÖNIGL. MUSEEN ZU BERLIN IM JAHRE 1885.

I. SAMMLUNG DER GRIECHISCH-RÖMISCHEN SCULPTUREN UND ABGÜSSE.

A. ORIGINALE.

1. Der Sarkophag aus dem Giardino Caffarelli in Rom, im Verzeichnifs der antiken Skulpturen (Berlin W. Spemann 1885) unter n. 843a beschrieben.

2. Ein ionisches Säulencapitell aus Athen ebenda unter n. 997a beschrieben.

3. (1372.)[1] Barbar, Statuette. W. ital. M. h. 0,40. Kopf und r. Arm, die einmal modern ergänzt waren, fehlen. Gefunden zu Perugia im Tiber bei Ponte S. Giovanni. Geschenk des Herrn Helbig. *Bull. dell' Inst.* 1884 S. 178. 1885 S. 77.— Die Figur mit Hosen, kurzem Ärmelchiton und Mantel bekleidet hat das r. Knie auf den Boden gesetzt; die L. ruht auf dem l. Oberschenkel, während der r. Arm wohl zum Stützen eines Gegenstandes erhoben war. Römisch.

4. (1373.) Relief. Kalkstein. h. 0,13. br. 0,115. Bestofsen; der obere Rand fehlt. Aus Tarent. — Auf vertieftem Grunde sind zwei Jünglinge (?) in kurzem Chiton dargestellt, von denen der eine r. halb niedersinkt, der andere hinter ihm n. l. eilend Kopf und beide Arme n. r. zurückwandte. Vergl. Verzeichnifs n. 885a—o. Spätgriechisch.

5. (1374.) Einige kleine Bruchstücke zu der Bronzestatue aus Kyzikos Verzeichnifs n. 3.

6. (1377.) Bruchstück der Tiara des Zeus Oromasdes von einem Relief auf dem Nemruddagh (s. O. Hamdy Bey et Osgan Effendi *Le tumulus du Nemroud-Dagh*, Constantinople 1883 Taf. 27). Sandstein. h. 0,21. br. 0,21. Geschenk des Herrn Dr. F. von Luschan.

7. (Pergamen. Inv. 884.) Platte der Gigantomachie vom pergamenischen Altare (s. Beschreibung der pergamenischen Bildwerke, 7. Auflage, S. 13, E). Geschenk Sr. M. des Sultans.

8. 9. (Pergamen. Inv. 885. 886.) Eine Platte des kleinen Frieses vom pergamenischen Altare und zwei Relieffragmente ähnlicher Art. Geschenk Sr. M. des Sultans.

B. GIPSABGÜSSE.

1. (1730.) Unbärtiges zurückgebeugtes Köpfchen in der Art des sog. sterbenden Alexander. Am Nacken links ein Gefäfsrest? Aus Trapezunt. — London. Geschenk des Herrn Lewis R. Farnell.

2. (1734.) Kopf der Sitzstatue des leierspielenden Dichters in Villa Borghese (Friederichs-Wolters Die Gipsabgüsse antiker Bildwerke in historischer Folge erklärt n. 1306).

3. (1735.) Militärdiplom aus Ungarn. Jos. Hampel *Adalek Pannonia Törtenetehez Antonius Pius koraban* (Budapest 1884) S. 10ff. — Budapest, Privatbesitz. Geschenk des Herrn Th. Mommsen.

4. (1736.) Epheubekränzter Porträtkopf, Wiederholung von n. 2.

---

[1] Die eingeklammerten Nummern beziehen sich auf die Inventare der Sammlung.

Aus Rom. *Synopsis of greek and roman antiquities* (London 1874) S. 18 n. 50. — London.

5. (1738.) Ein neuer Abgufs der Laokoongruppe (Fr.-W. 1422).

6. (1739.) Gigant, Gegner der Athena in der pergamenischen Gigantomachie. Ergebnisse der Ausgrabungen zu Pergamon (Berlin 1880) Taf. IV. — Berlin.

7. (1740.) Kopf des Gegners der Hekate in der pergamenischen Gigantomachie. A. a. O. S. 57 Anm. — Berlin.

8. (1741.) Ante (?), auf der Vorderseite mit Ranken verziert, zwischen denen l. Kybele auf einem Löwen, r. Dionysos auf einem Panther reitend dargestellt ist; auf den Schmalseiten je eine Fackel, auf der Rückseite l. ein Kerykeion, während die r. gröfsere Hälfte als Anstofsfläche bearbeitet ist. Aus Pergamon. Arch. Zeitg. 1880 S. 10, Za (Conze). — Constantinopel.

9. (1742.) Doppelherme zweier bärtiger Porträtköpfe. Sybel 3148 (vgl. Helbig oben S. 77 f.). — Athen, Centralmuseum.

10. (1743.) Poseidonios, Porträtbüste. Visconti *icon. gr.* 24, 1. 2. Gerhard Neapels antike Bildwerke n. 360. — Neapel.

11. (1744.) Lysias, Porträtbüste. Visconti 28, 1. 2. Gerhard n. 353. — Neapel.

12. (1745.) Zenon, Porträtbüste. Visconti 17, 5. 6. Gerhard n. 350. — Neapel.

13. (1746.) Zenon, Bronzebüste aus Herculaneum. Comparetti e de Petra *Villa ercolanese* XII, 9. — Neapel.

14. (1747.) Epikuros, Bronzebüste aus Herculaneum. A. a. O. XII, 7. — Neapel.

15. (1748.) Hermarchos, Bronzebüste aus Herculaneum. A. a. O. XII, 8.— Neapel.

16. (1749.) Demosthenes, Bronzebüste aus Herculaneum. A. a. O. XII, 4.— Neapel.

17. (1750.) Oberkörper einer Ephebenstatue, nach Brunn und Furtwängler Wiederholung einer Figur in London, s. Arch. Zeitg. 1864 S. 132. Verzeichnifs der Gipsabgüsse in München 1880 n. 148. *Bull. dell' Inst.* 1885 S. 76. — Rom, Sammlung Baracco.

18. (1751.) Platon, Herme mit der modernen Aufschrift ΖΗΝΩΝ. Visconti *mus. Pio-Clem.* VI, 33. Jahrbuch des Inst. 1886 Taf. 6 n. 2. — Rom, Vatikan.

19. (1752.) Sog. Peisistratos, altertümliche Porträtherme. *Bull. dell' inst.* 1851 S. 88. — Villa Albani.

20. (1753.) Bärtiges Porträtköpfchen mit der Inschrift ΔΙΟΓΕΝΗΣ. Aus Herculaneum. — Neapel.

21. (1754.) Ammon, Statue aus Pergamon. Ergebnisse (1880) S. 71. Das Original, bisher in den königl. Museen, wurde als Geschenk Sr. M. des Kaisers Sr. M. dem Sultan übersandt. — Constantinopel.

22—24. (1755—1757.) Drei Dolche des Antiochos, von den Reliefdarstellungen desselben auf dem Nemruddagh (s. O. Hamdy Bey a. a. O. Taf. 23. 25. 27).

25. (1758.) Hera von Cheramyes geweiht. Aus Samos. *Bull. de corr. hell. IV* Taf. XIII. XIV. — Paris.

26. (1759.) Kauernde Aphrodite aus Vienne. Rayet *mon. de l'art ant.* II, 53. — Paris.

27. (1760.) Ein neuer Abgufs der Aphrodite von Melos (Fr.-W. 1448), nach den Grundsätzen von Ravaisson *La Vénus de Milo* (Paris 1871) aufgestellt. — Paris.

28. (1761.) Agrippa aus Gabii. Bernoulli röm. Ikonogr. I S. 255 ff. — Paris.

29. (1762.) Apollon, Bronzekopf. Clarac 1073, 2785 C. — Paris.

30. (1763.) Sog. Apollonius von Tyana. Bronzebüste. Clarac 1078, 2762 A. — Paris.
31. (1764.) Homer, Hermenkopf aus dem Giardino Gaetani. Clarac 1085, 2904 C. — Paris.
32. (1765.) Grabrelief des Sosinos. Aus dem Piräeus. Clarac 198, 297. Fröhner *mus. de France* Taf. 9. — Paris.
33. (1766.) Greif aus dem Friese eines Pilastercapitells. Vgl. Rayet *Milète* Taf. 49. — Paris.
34. (1767.) Fries eines Pilastercapitells. Vgl. Rayet a. a. O. Taf. 47. — Paris.
35. (1768.) Apollon Musagetes. Visconti *mus. Pio-Clem.* 1, 15. — Rom, Vatikan.
36. (1769.) Aphrodite. Bronzestatuette. Gädechens n. 78. — Arolsen.
37. (1770.) Trajan, Büste. — Ort unbekannt.
38. (1771.) Obere Hälfte eines Tischfufses. — Ort unbekannt.
39. (1772.) Ephesische Artemis, Bronzestatuette. — Ort unbekannt.
40. (1773.) Knäbchen auf einem Bock, Bronzestatuette. Gädechens n. 26. — Arolsen.
41. 42. (1774—1775.) Dioskuren, Bronzestatuetten. Gädechens n. 173. 174. — Arolsen.
43. (1776.) Herakles den Löwen würgend, Bronzestatuette. Gädechens n. 228. — Arolsen.
44. (1777.) Sog. Meleager, Bronzestatuette. Moderne Arbeit nach dem sog. Antinous im Belvedere? Gädechens n. 359. — Arolsen.
45. (1778.) L. Fufs, Bronze. Gädechens n. 716. — Arolsen.
46. (1779.) Stier, Bronzestatuette. Gädechens n. 494. — Arolsen.
47. (1780.) Zwei Panther mit einem Medaillon. Bronzehenkel? Gädechens n. 480. — Arolsen.
48. (1781. 1782.) Vorder- und Rückseite eines Diptychons. Elfenbein. W. Meyer Zwei antike Elfenbeintafeln (Abh. der bayr. Akad. Cl. I, Bd. XV, Abt. I. 1879) S. 63 n. 4. — Halberstadt.
49. (1783.) Kandelaberfufs. Bronze. — Arolsen.
50. (1784.) Löwenvorderteil als Ausgufs. Bronze. Gädechens n. 477. — Arolsen.
51. (1785.) Wolfskopf, von einem Bronzegefäfs. Gädechens n. 483. — Arolsen.
52. (1786.) Haken in einen Fuchskopf endigend, Bronze. Gädechens n. 711? — Arolsen.
53. (1787.) Bronzeschnalle bei Enskirchen gefunden. Jahrb. d. Alterthumsfr. in d. Rheinl. XLII, 72. — Cöln, Privatbesitz.
54. (1788.) Knäblein, Bronzestatue. Gädechens n. 451. — Arolsen.
55. (1789.) Die Muse Thalia, Sitzstatue. Visconti *mus. Pio-Clem.* I, 18. — Rom, Vatikan.
56. (1790.) Anakreon, Hermenkopf. Aus Rom. Arch. Zeitg. 1884 Taf. 11, 2. — Rom, Capitol.
57. (1791.) Aphrodite von Arles. Clarac 342, 1307. Fröhner *notice* n. 137. — Paris.
58. (1792.) Herakles und die Hirschkuh, kleines altertümliches Relief. Matz-Duhn n. 3726. — Dresden.
59. (1793—2046.) Die Abgüsse der Olympia-Ausstellung im Campo Santo, welche den königl. Museen überwiesen wurden[2].

[2] Vgl. Beschreibung der Gipsabgüsse der in Olympia ausgegrabenen Bildwerke. 6. Abdruck. Berlin W. Spemann 1885.

60. (2047.) Römische Porträtbüste eines Knaben. Aus Rom. Antik? — Genf, Privatbesitz. Geschenk des Herrn E. Sarasin.

61. (2048.) »Peplosübergabe«, Relieffragment. Terracotta. Moderne Copie nach dem Ostfries des Parthenon. Waldstein *essays on the art of Pheidias* pl. XI. vgl. S. 231 ff. 258 ff. — Kopenhagen. Geschenk des Herrn Furtwängler.

62. (2049.) Pompejus, Porträtkopf. Aus Rom. — Paris, Privatbesitz. Geschenk.

O. Puchstein.

II. ANTIQUARIUM.

A. GESAMMTFUNDE UND SERIEN.

1. Grabfund von Kurion auf Cypern.

Nach den Mitteilungen des Herrn M. Ohnefalsch-Richter war das Grab eine in den Fels gehauene Kammer mit einem aus grofsen oblongen Quadern aufgeschichteten Vorraum. In der Mitte der hinteren Hälfte der Kammer war ein Thonsarkophag in die Erde gesenkt; an drei Seiten ringsum lag je ein Skelett auf dem Boden ausgestreckt und in den Ecken stand je eine Vase; links vom Eingang in der vorderen Hälfte der Kammer standen drei gröfsere amphorenförmige Gefäfse.

In dem Sarkophag fand sich:

a) Eine Platte von 0,09 Höhe und 0,065 Breite aus sehr dünnem Goldblech. Der Rand ist um einen ringsumlaufenden Bronzedraht aufgebogen. Die Darstellung ist flach eingeprefst. Auf einem Wagen steht das Idol einer weiblichen Gottheit, von vorne, in langem Gewande, beide Hände an den Brüsten; daneben eine etwas gröfsere lang bekleidete Gestalt nach r., welche die Zügel hält; das Gespann ist fragmentiert; die Tiere (es scheinen zwei) haben kurze Ohren und eine etwas nach unten gebogene Schnauze, so dafs man an einen Schnabel, also an Greife denken kann, doch ist von Flügeln nichts zu bemerken, obwol so viel erhalten ist, dafs sie sichtbar sein müfsten; die Körper der Thiere fehlen fast ganz. Im Raume über denselben rechteckiges Ornament oder Symbol. Priesterin das Idol in Procession umherfahrend? Alter cyprisch-phönikischer Stil. — Eine schlechter erhaltene Replik dieser Goldplatte, ebenfalls aus Cypern, befand sich in der im Mai 1886 versteigerten Sammlung Hoffmann in Paris [1].

b) Ein primitiver Reiter aus Terracotta mit spitzer Mütze; rot und schwarz bemalt.

c) Terracottafigur: Frau welche die rechte Hand an die Brust legt, wo sie etwas hielt das abgebrochen ist; hinten lange Haare; Unterkörper cylindrisch hohl. Roher unbemalter Thon. Höhe 0,19.

d) Zwei Unterbeine aus Terracotta in derselben rohen Technik, mit einem Loche oben, um nach Art der Gliederpuppen an einen Körper befestigt zu werden.

Bei dem einen Skelette fand sich:

a) Ein goldner Ring von 0,03 Dm. mit zwei Ösen, durch welche eine goldne Nadel gesteckt ist; eine Art Fibel? Ring wie Nadel sind aus Goldblech zusammengebogen.

b) Zwei längliche blattförmige dünne Goldplättchen mit je einem Loch.

c) Ein flacher fragmentirter Bronzekessel mit einfachen, durch je drei Nieten befestigten Henkeln. — In demselben stand eine mit concentrischen Kreisen verzierte Vase.

[1]) (Fröhner) *Collection Hoffmann*, 1886, No. 194.

Bei dem zweiten Skelette lagen:

a) Zwei dünne kreisrunde Goldplättchen von 0,045 Dm. und umgebogenem Rande.

b) Zwei sog. Wirtel, Teile eines Halsbandes, aus grauschwarzem Thone; der eine ist mit eingedrückten concentrischen Kreisen verziert.

Bei dem dritten Skelett lag:
eine Lanzenspitze von Bronze; im unteren cylindrischen Theile ein Loch für den Nagel, welcher die Spitze an den Holzschaft befestigte.

Nicht genauer angegeben ist der Fundort von einem natürlichen Knöchel (Astragalos) und einer kleinen durchbohrten Bronzescheibe.

Von den in dem Grabe gefundenen Vasen sind keine in das Museum gekommen, doch sind zwei aus der Nähe des Grabes stammende Stücke beigegeben, die nach Herrn Richter's Versicherung genau denen des Grabes entsprechen sollen. Es sind:

eine kleine fäfschenförmige Vase mit linearen schwarzen Ornamenten auf dem feinen hochroten Thon (Gattung wie die im Berl. Vasencat. No. 122ff.) und eine 0,30 hohe Amphora mit concentrischen Kreisen von der gewöhnlichen Art (wie Berl. Cat. 60ff.).

2. *Funde aus Gräbern von Rhodos.*

Die nachstehend verzeichneten Stücke wurden auf einer Auction in London im December 1885 erworben[1]. Sie stammen alle aus Rhodos und zwar aus den Grabungen des Herrn Biliotti. Durch die freundliche Vermittelung des Herrn Cecil Smith in London habe ich das Tagebuch einsehen dürfen, in welchem Herr Biliotti die Funde von über 500 Gräbern kurz notiert. Herr Cecil Smith hat versprochen einen Auszug aus diesem Tagebuche zu geben[2]. Ich beschränke mich hier auf die Beschreibung der für Berlin erworbenen Stücke, indem ich die aus jenem Tagebuche gewonnenen Fundangaben dabei verwerte. Das Tagebuch ist freilich recht dürftig und namentlich in seiner zweiten Hälfte flüchtig; doch darf es in dem wenigen was es giebt wol als zuverlässig gelten. Ich bedaure sehr, dafs ich dasselbe nicht in London angesichts der ganzen noch nicht zerstreuten Sammlung, sondern erst hier in Berlin, also nur für den an unser Museum gelangten Teil derselben benutzen konnte. Die kurzen Angaben Biliotti's liefsen mich nur zu häufig in Zweifel, welcher Art die mit den mir vorliegenden Stücken zusammen gefundenen Objecte waren. Dennoch haben sich mir, wie man sehen wird, durch Benutzung dieses Tagebuches manche wertvolle Resultate ergeben.

Die folgenden Beschreibungen können zugleich als Nachtrag zu meinem Cataloge der Berliner Vasensammlung betrachtet werden, dem aber die Redaction dieser Zeitschrift einen grofsen Vorzug vor letzterem verliehen hat, den einer reichlichen Ausstattung mit Abbildungen. Da die blofsen Beschreibungen gerade von den ältesten Vasengattungen am wenigsten eine anschauliche Vorstellung zu geben im Stande sind, werden die Fachgenossen gewifs mit mir für diese Beigabe dankbar sein.

Es wurden erworben:

I. VASEN.

Mykenische Gattung.

Die bei Furtwängler und Löschcke, Mykenische Vasen, 1886, S. 80f. kurz beschriebenen Gefäfse. Sie stammen wahrscheinlich alle (bei einigen hervorragenderen Stücken ist es sicher) aus der Gegend von Kamiros, von dem Orte Tzitzo bei Kalavarda.

[1]) Vgl. (C. Smith) *Catal. of a coll. of greek and roman antiquities excavated in Rhodes*, London 1885.

[2]) *Journal of hell. stud.* VI p. 371.

Locale sehr altertümliche Gattung.



2948. 1/4

Inv. 2948. H. 0,20. Beistehend abgebildet. Nicht auf der Scheibe, sondern mit der Hand gearbeitetes Giefsgefäfs. Der Bauch ist unten zum Aufstellen abgeplattet, ein Fufs ist nicht vorhanden. Heller gelblicher, aufsen geglätteter Thon. Vorn ist ein Ornament in der Form eines Ordenskreuzes mit matter brauner Firnifsfarbe aufgemalt. Die Technik ist der jener ebenfalls handgemachten halbkugelförmigen Schalen verwandt, die in Cypern und Thera vorkommen (z. B. Berl. 118 bis 120; Furtwängler-Löschcke, Myk. Vasen Taf. XII, 80), und in Cypern mit mykenischen Vasen in demselben Grabe beobachtet wurden (vgl. a. a. O. S. 25).

Gefunden in einer kleinen Grabkammer an der Nordseite der Akropolis von Kamiros, darin aufserdem vier Bronzeringe, eine grofse Bronzenadel und mehrere sog. Wirtel aus Stein sich fanden.

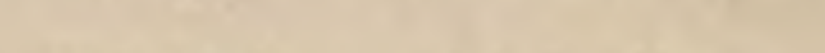
Inv. 2988. H. 0,08; gr. Dm. 0,18. Kernos, drei verbundene kleine Näpfe. Ob ein Henkel in der Mitte war, läfst sich nicht sagen, da hier ein Stück fehlt; doch ist es nicht wahrscheinlich. Gelblicher Thon. Mit der Hand gearbeitet. Mit matter brauner Firnifsfarbe sind unten herum horizontale Streifen, auf den eingezogenen oberen Theil verticale Zickzacklinien gemalt. — Gefunden in Tzitzo, da wo die mykenischen Vasen herstammen und diesen gewifs gleichzeitig.



3006. 1/4

Inv. 3006. H. 0,25. Beistehend abgebildet. Dreifüfsiges Gefäfs mit Bügelhenkel; in der Form fast genau übereinstimmend mit einer Vase mykenischer Fabrikation aus Ialysos (Furtwängler und Löschcke, Myken. Vasen Taf. VII, 38). Die Technik ist aber eine andere; dieselbe erinnert zumeist an die mykenische Gattung der Mattmalerei auf rotem Thon, gehört jedoch nicht direct zu ihr. Der Thon ist dunkelrot und nicht fein. Die Malerei ist mit matter violettschwarzer Farbe aufgetragen. Mit Anwendung der Scheibe gearbeitet.

Inv. 3007. H. 0,23. Dreifufs derselben Form wie der vorige; nur fehlen die Rillen auf den Füfsen, die glatt sind. Unbemalt. Der ziemlich grobe rote Thon ist mit einer feineren geglätteten Schicht von gleicher Farbe überzogen. Arbeit auf der Scheibe.



Griechisch-geometrische Vasen.

Die Gefäfse dieser Gattung stammen, soweit ihr Fundort bekannt, alle aus der Gegend von Kamiros. Sie fanden sich, soviel ich weifs, niemals mit Vasen der mykenischen oder etwa der altrhodischen oder korinthischen Gattung zusammen.

In einer Grabkammer an der Südseite des Akropolis von Kamiros fanden sich:

a) Inv. 2940. H. 0,48. Auf S. 135 abgebildet. Grofse Kanne der Gattung der Dipylon-Vasen. Eine besondere Merkwürdigkeit bildet der Henkel von durchbrochener Arbeit, der eine zwischen zwei Rundstäben sich empor-



2940. $^2/_9$

ringelnde Schlange darstellt[1]. Der Kopf derselben liegt oben auf dem Rande der Kanne; ihr Rücken ist gefleckt. Unter der Mündung der Kanne drei flache Rillen. Die reiche Bemalung, die aufser linearen Ornamenten aus einem Friese von Wasservögeln besteht, ist sehr verblafst.



3049. $^1/_2$

b) Inv. 3049. H. 0,07. Vorstehend abgebildet. Kleines Kännchen ohne Abplattung unten. Auf der Scheibe gearbeitet; feiner gelblicher schön geglätteter Thon. Ohne Bemalung. Um die Schulter ein eingeritzter Ornamentstreif: Dreiecke, mit Punkten gefüllt.

c) In derselben Grabkammer lagen Glasperlen von einem Halsband und Fragmente von Bronzeschmuck.

Nicht genauer bekannt ist der Fundort von

Inv. 2941. H. 0,345. Beistehend abgebildet. Grofser Krater mit Henkeln, die je aus einem verticalen flachen und einem horizontalen runden Henkel zusammengesetzt sind. Die Form der ganzen Vase und namentlich der Henkel ist eine Vorstufe zu den sog. Colonnettenvasen. Das Gefäfs ist innen und aufsen mit braunschwarzem Firnifs bedeckt, mit Ausnahme von einigen ausgesparten Streifen im unteren und einem breiten Felde auf dem oberen Teile des Bauches aufsen. Die Bemalung des letzterem ist auf beiden Seiten dieselbe. Dreimal ist ein Kreuz gebildet ganz von der Form wie das von 2948; es wird von concentrischen Kreisen umgeben. Dazwischen erscheinen zwei Ornamente, denen offenbar das Bild des Palmbaums zu Grunde liegt. Es ist interessant dieses bedeutsame vegetabilische Motiv in der sonst »geometrischen« Decoration zu finden. Ich kenne nur

2941. $^1/_6$

[1]) Eine andere Kanne mit gleichem Henkel ward bei Siana gefunden und kam in's British Museum.

noch ein Gefäſs mit demselben Ornament; es stammt aus Kamiros und befindet sich im Louvre. Es ist ein Napf mit hohen Henkeln (ähnlich Berl. Cat. Fig. 93, nur ohne den Fuſs) von ganz demselben Stil wie unser Krater.

In einem kleinen Grabe zu Vizikia bei Kamiros wurden folgende Vasen zusammen gefunden:

a) Inv. 2964. H. 0,165. Nachstehend abg. Schlanke Büchse mit zwei emporstehenden Henkeln. Der Deckel fehlt. Mit mattem braunschwarzem Firniſs bedeckt, bis auf einige Ringe um den Bauch und einen breiteren Streif auf der Schulter, auf dem gegitterte Quadrate zwischen verticalen Strichen.

b) Inv. 2982. H. 0,17. Etwas plumpe Kanne mit kleeblattförmigem Ausguſs. Gefirniſst bis auf einen Streif um die Schulter, auf dem eine dreifache Zickzacklinie gemalt ist.


2964. 1/4


2990. 1/4


2996. 1/2

c) Inv. 2990. H. 0,17. Etwas elegantere Kanne mit engem Hals und kleeblattförmigem Ausguſs, vorstehend abgebildet. Gefirniſst bis auf mehrere Streifen um den Bauch und drei mit Zickzack gefüllte Streifen auf der Schulter.

d) Inv. 2995. H. 0,07. Kleines Kännchen mit einfach runder Mündung. Auf der Schulter Zickzackmotive; sonst gefirniſst.

e) Inv. 3050. H. 0,105. Bauchige kleine Kanne mit einfach runder Mündung. Auf der Schulter Dreiecke, mit Parallellinien gefüllt; sonst gefirniſst.

Auſserdem fand sich in diesem Grabe noch ein zur Vase gestalteter Vogel mit linearer Verzierung (im Cataloge bei *lot* 559; das Stück soll für das Museum von Carlsruhe erworben sein).

In einem Grabe an der Nordseite der Akropolis von Kamiros, dessen oberer Teil weggeschwemmt war, fand sich nichts als

Inv. 3001. H. 0,09. Kleines Kännchen mit enger cylindrischer Mündung. Ohne besonderen Fuſs, nur unten abgeplattete Streifen und einfaches lineares Ornament um den oberen Teil; sonst gefirniſst.

In einem Grabe an der Südwestseite der Akropolis von Kamiros befanden sich

a) zwei einhenklige Schalen, »*red, common*«,

b) ein kleiner Frosch aus sog. ägyptischem Porzellane,

(a. und b. sind nicht im Berl. Museum)

c) Inv. 2996. H. 0,095. Vorstehend abgeb. Einhenkliges Kännchen mit rund[er] Mündung und einer spitzen 2 Cm. langen Dülle an einer Seite des Bauch[es]. Gefirniſst bis auf die Schulter, auf der concentrische Halbkreise.

Aus einem Grabe an der Südwestseite von Kamiros stammt:

Inv. 3035. H. 0,04. Dm. 0,08. Kleine Schale, flach; war ganz gefirnifst. Nach Technik und Form hierher gehörig.

Nicht genauer bekannt ist der Fundort folgender zu ganz derselben Gattung wie die vorigen gehöriger Vasen:

Inv. 2980. H. 0,31. Nachstehend abgeb. Amphora; die Mündung abgebrochen. Breite Henkel. Hoher Hals. Gefirnifst. Ausgespart sind einige Ringe um den Bauch und je ein Feld auf der Schulter mit Decoration von Dreiecken.

Inv. 3009. H. 0,17. Bauchiges zweihenkliges Gefäfs mit weiter Mündung. Mehrfach ergänzt. Um den Bauch ein Streif mit gegitterten Dreiecken. Sonst gefirnifst.

Inv. 2992. H. 0,185. Gefäfs wie das vorige. Nachstehend abgebildet. Der eine Henkel fehlt und ist in der Zeichnung ergänzt.

Inv. 2989. H. 0,18. Kanne mit engem Hals und kleeblattförmiger Mündung. Auf dem Henkel Querstriche; um den Bauch einige ausgesparte Ringe; sonst gefirnifst. Der Firnifs hat metallischen Glanz.



2980. 1/6 2992. 1/4 2949. 1/4

Einer anderen Fabrik geometrisch verzierter Gefäfse gehört folgende Vase an:

Inv. 2949. H. 0,21. Vorstehend abgebildet. Kanne von eleganter Form; sehr dünn und leicht gearbeitet. Hellgelblicher Thon. Die Firnifsfarbe ist sehr matt, von fast violet-braunem Tone. Nur die Gegend um Fufs und Mündung ist ganz gefirnifst. Decoration von concentrischen Kreisen.

Gattung der sog. altrhodischen Vasen.

Kanne.

Inv. 2930. H. 0,39. Nur ein unbedeutendes Stück der Mündung ist ergänzt; sonst vollkommen erhalten und sogar ungebrochen.

Prachtstück. Form wie Berl. Cat. Form 15, doch sind Hals und Bauch etwas schlanker. Der Henkel ist viertheilig. Hellrötlicher Thon mit mattem grünlichgelbem Überzug. Die Firnifsfarbe ist matt braunschwarz und vielfach etwas verblafst. An einigen Stellen dunkelrotes Detail aufgesetzt; Gravierung nirgends angewandt. Von der überreichen Decoration wird bei anderer Gelegenheit eine Abbildung gegeben werden. Das Wesentliche ist folgendes: um den Hals Flechtband. Um die

Schulter ein breiter Bildstreif; in der Mitte ein grofses Kreuz aus vier verbundenen Palmetten; links davon ein Löwe, rechts ein Stier, beide einander zugewandt und ruhig schreitend. Um die Stelle des gröfsten Umfangs des Bauches: umlaufender Friesstreif, Hunde die Hasen jagen. Darunter ein Streif mit Lotosblüten und Knospen.

Besonders ergiebige Ausgrabungen hatte Hr. Biliotti bei dem Dorfe Siana, namentlich an dem Kimissala genannten Hügel veranstaltet. Man hat vermutet, dafs hier die Nekropole der Stadt Kretenia lag[5]. F. von Luschan, der selbst bei Siana einige Gräber geöffnet hat, teilt mir gütigst mit, dafs dieselben in Gestalt unregelmäfsiger kleiner Höhlen direct in die ansteigende Hügelwand gehauen zu sein pflegen; die Öffnung war durch einen Stein verschlossen und Erde darüber geworfen, so dafs man von aufsen das Grab nicht sah.

In einer kleinen Grabkammer bei Siana ward mit einer schwarzen Schale zusammen (die nicht zu identificiren ist) die folgende Kanne gefunden:



2973. 2/9

Inv. 2973. H. 0,39. Beistehend abgebildet. Gelber Überzug über dem rötlichen Thon. Einzelnes ist mit Rot aufgesetzt: diese Teile sind auf der Abbildung durch kreuzweise Schraffierung bezeichnet. In der Mitte der Schulter eine grofse Lotosblüte mit reicher linearer Füllung; zu beiden Seiten um den Raum passend zu füllen, ein Hirsch der in die Vorderbeine gefallen ist. Um den Bauch umlaufender Streif von drei Steinböcken die mit gesenktem Kopfe weiden und einem gleichen Tiere das ruhig schreitet; seine Hörner greifen über den oberen Rand des Frieses über, doch an der Stelle neben dem Henkel, wo die Schulter leer und einfach gefirnifst ist. Unten Lotosknospen und Blüten.

In der Nekropole an der Westseite der Akropolis von Kamiros wurde gefunden *»in removing the earth«*:

Inv. 2945. H. 0,33. Kanne derselben Form wie die vorige, nur bauchiger. Gelblichweifser Überzug über dem rötlichen Thon. Flüchtige Arbeit. — Um den Hals Flechtband. Auf der Schulter ein mit den Vorderbeinen schreitend, mit den Hinterbeinen sitzend gebildeter Löwe nach r.; dann ein laufender Steinbock nach r. und endlich ein nach l. laufender grofser Hund. Füllung durch die in dieser Gattung üblichen Ornamente. Die Zusammenstellung der drei Tiere ist recht willkürlich und sinnlos; der Hund stammt natürlich aus dem Schema der Hasenjagd. — Unten grofse Lotosblüten und Knospen wie bei dem vorigen Stück.

In einem Grabe bei Siana ward gefunden (1882):

a) Inv. 2935. H. 0,37. Kanne wie die beiden vorigen. Hellgelblicher Überzug über dem rötlichen Thon. Ziemlich sorgfältige Arbeit. — Am Halse Mäander. Auf der Schulter in der Mitte ein Greif nach l., auf den Vorderbeinen liegend während die Hinterbeine schreiten; diese Figur ist abgebildet in meinem Artikel »Gryps« in Roscher's Lexicon der Mythologie. Links ein

[5]) Cecil Torr, *Rhodes in ancient times*, 1885, p. 4.

nach r. schreitender Hirsch mit gesenktem Kopf; die hellen Flecken seines Felles sind ausgespart. Rechts ein Steinbock nach r., im Begriffe mit den Vorderbeinen in die Kniee zu sinken. — Unten grofse Strahlen.

Mit dieser Kanne fanden sich nach Biliotti's Angabe

b) einige korinthische Aryballen und einige gewöhnliche, nicht näher bezeichnete Vasen, wahrscheinlich der localen Fabrik von der unten (S. 149, 7) die Rede ist.

c) ein sog. Spinnwirtel.

Genauere Fundangabe fehlt über

Inv. 2947. H. 0,21. Kleinere bauchige Kanne von geringer flüchtiger Arbeit. Graugelblicher Thon ohne Überzug; sehr matte braune Firnifsfarbe, die an grofsen Teilen der Vase ganz abgerieben ist. Einfacher Henkel. — Um den Hals Mäander. Auf der Schulter in der Mitte eine grofse Lotosblüte mit fünf Blattspitzen; die Zwischenräume derselben sind durch Punkte gefüllt. Rechts ein laufender Hund nach l., das entsprechende Tier der anderen Seite ist bis auf einen Rest des Hinterbeins zerstört. Raumfüllung durch enggereihte kurze parallele Striche. Der Bauch gefirnifst bis auf den unteren Teil, den nur einige Streifen zieren.

Ebenfalls nicht genauer bekannt ist der Fundort einer Kanne welche in Technik und Stil Neuerungen zeigt und ans Ende dieser Gruppe gehört:

Inv. 2939. H. 0,39. Nachstehend abgebildet (auch im *Journ. of hell. stud.* VI p. 186). Die Form ist viel schlanker und eleganter als bei den vorigen. Gelblichweifser Überzug über dem rötlichen Thon. Auf der Schulter Löwe und Steinbock gegenüber. Das in der Abbildung Schraffierte ist rot aufgesetzt. An beiden Tieren ist, was bei den vorigen Kannen nicht der Fall war, Gravierung angewandt und sind die Köpfe entgegen dem älteren Brauch vollgemalt. Vom Henkel geht nach beiden Seiten ein Volutenornament mit Palmettenblättern aus, das bei den älteren Gefäfsen



2939. 2/9 2931. 1/3

niemals vorkommt. Der Mäanderstreif um den Bauch ist umgeben von zwei roten Streifen, von denen jeder wieder von zwei weifsen Linien umsäumt wird. Darunter Fries von vier laufenden Steinböcken mit umgedrehten Köpfen. Hier fehlt die Gravierung und die Köpfe sind in der alten Weise gebildet.

Eine wesentlich verschiedene Form der Kanne zeigt

Inv. 2931. H. 0,26. Abgebildet Seite 139. Von dem Henkel ist nichts erhalten; auch die Ansatzstellen fehlen. Ich habe ihn ergänzen lassen nach Mafsgabe ähnlicher Gefäfse. Gelblicher Überzug; die glänzende Firnifsfarbe ist teilweise rot verbrannt; an vielen Stellen ist sie ganz abgerieben. Der Bildstreif zeigt ein grofses laufendes Thier nach r., nach dem Geschlechtsteil zu urteilen kein Löwe, wol ein Hund. Rechts von ihm ein ruhig weidender Steinbock. Nach häufigem Gebrauche in dieser Vasengattung ist von den Tieren immer nur ein Vorder- und Hinterbein dargestellt; bei Tieren, die im Galopp laufend gebildet wurden, war dies nicht unberechtigt, da sich dabei die Beine im Profil gesehen decken, aber sehr unpassender Weise ist diese Manier hier auch auf die ruhige Gestalt des Steinbocks übertragen.



2944. 1/4



2956. 1/2

Amphora.

Erste Gruppe.

Technik, Stil, Ornamentierung wie bei den eben aufgeführten Kannen.

Aus einer Grabkammer bei Siana, in welcher sich nach Biliotti's kurzer Angabe ein zerbrochener Terracottasarcophag, an dessen einer Ecke ein Hundskopf (? war es ein Löwenkopf? wol plastisch vorspringend) erhalten war und ferner eine Schale und zwei gestreifte Aryballen fanden, stammt

Inv. 2944. H. 0,25. Beistehend abgeb. Gelblicher Überzug über dem rötlichen Thon. Gut erhalten. Die Henkel zweiteilig; an ihrem unteren Ansatze je drei Strahlen. Auf der Schulter jederseits ein Steinbock, der, um den Raum zu füllen, mit dem Vorderkörper zur Erde herabgebogen ist und den Kopf umdreht; er ist gleichwol im Laufe gedacht und nur je ein Fufs angegeben. Die beiden Seiten entsprechen sich vollkommen. Die auf unserer Abbildung mit dicker Schraffierung gegebenen Linien um den Bauch sind rot, die sie umgebenden schmaleren sind weifs.

Aus einem Grabe bei Siana stammt ferner:

Inv. 2956. H. 0,09. Beistehend abgeb. Graugelblicher Überzug. Auf der Schulter einerseits ein nach r. laufender Hund, andererseits ein Hase in eiliger Flucht.

In demselben Grabe befand sich: eine Kanne »*red common*«, also wol von der localen Fabrik, die unten S. 149, 7 besprochen ist, und ein »*saucer*«.

Zweite Gruppe.

Entwickeltere Form, die in allem wesentlichen den attischen Amphoren entspricht, die in meinem Berliner Cataloge No. 1841 ff. aufgezählt sind. Einführung neuer Ornamente wie Blattzweig, Voluten mit Palmettenblattfüllung, Knospenband u. a. Henkel dreiteilig.

In einem Grabe bei Siana fand sich mit zwei Schalen und einer »Olpe mit roter Linie in der Mitte«:

Inv. 2943. H. 0,29. Beistehend abgeb. Gelblicher Überzug; die braune Firnifsfarbe teilweise rot verbrannt. Die Decoration beider Seiten ist ganz gleich. Auf der Schulter jederseits ein Fries von Gänsen im Gänsemarsch nach rechts (einmal sind es 7, das andere Mal 8), ein Motiv, das an die geometrischen Vasen erinnert; doch die Form der Vase und ihre übrige Decoration weisen sie vollständig zu dieser Gruppe.



2943. 2/9

Ein anderes Grab bei Siana ist schon dadurch merkwürdig, dafs es aus einem zerbrochenen grofsen Pithos bestand; es enthielt: einen »Kothon«, eine schwarze Schale, ein Terracotta-»Spinnwirtel« und eine weibliche Maske von Terracotta (wie die bei Salzmann *Cam.* pl. 12. 13 und unten S. 154); endlich

Inv. 2975. H. 0,27. Amphora, Form wie 2943. Einiges ergänzt. Der blafsrötliche Thon entbehrt des Überzugs, ist jedoch geglättet. Die braune Firnifsfarbe mehrfach rot verbrannt. Flüchtige Arbeit. — Auf der Mündung dieselben Striche wie an der vorigen Amphora. Auf dem Halse einerseits Flechtornament, andererseits Lotosblüten und Knospen des rhodischen Stiles, ohne Verbindung untereinander. Am Schulteransatz verschlungener Fries von flüchtig gemalten Granatäpfeln (?) nach unten, wie an der völlig gleichartigen Vase aus Kamiros bei Longpérier, *Mus. Napol.* 59, 1. Unter den Henkeln das beistehende Ornament. Im Übrigen ist der Bauch der Vase völlig unbemalt und thongrundig. Nur in der Mitte ist jederseits ein Tier aufgemalt: *A.* ein Steinbock nach r., der, obwol hier keinerlei räumliche Nötigung vorlag, die Vorderbeine in die Kniee beugt. *B.* ein grofser Vogel mit gehobenem Flügel. — Die Figuren sind ohne alle Gravierung voll aufgemalt und keine andere Farbe aufgesetzt; nur um das Auge ein thongrundiger Rand; auch am oberen Teile des Flügels ein thongrundiger Streif, um hier einige Punkte aufsetzen zu können.



2975. 1/3

Nicht genauer bekannt ist der Fundort von

Inv. 3011. H. 0,29. Amphora wie die beiden vorigen. Stark ergänzt und das Erhaltene sehr abgerieben. Hatte gelblichen Überzug. — Mündung mit verticalen Strichen. Auf dem Halse Mäander. An der Schulter grofses Lotosknospenband nach unten, ganz wie an den attischen schwarzfigurigen Vasen. Um den Bauch Voluten mit Palmettenblattfüllung, sowie an der durchaus gleichartigen Amphora bei Salzmann *Cam.* pl. 46. 47; das Ornament ist hier nur etwas gedrängter und reicher. Unten war ein jetzt fast ganz zerstörter Streif von Lotosblüten und Knospen des »rhodischen« Stils. — Hie und da ist Rot aufgesetzt.

Dritte Gruppe.

Sehr schlanke kleine Amphoren, deren Bauch mit einfachen Ornamenten, welche anscheinend die Muster von Gewandstoffen nachahmen, überzogen ist. Die übrige Decoration und die Technik stimmt mit der vorigen Gruppe überein.

Ein Exemplar dieser Gruppe im Berl. Cat. 3979. Gefäfse dieser Art wurden bei den früheren Grabungen Biliotti's besonders in der Nekropole von Fikellura bei Kamiros gefunden.

Ohne nähere Fundangabe sind:

Inv. 3005. H. 0,24. Nachstehend abgeb. Ein weniger schlankes schwereres, vielleicht älteres Exemplar. Gelblicher Überzug. Beide Seiten ganz gleich.



3005. 1/6 3000. 1/6 2981. 1/4

Inv. 3000. H. 0,295. Viel schlanker. Zweiteiliger Henkel. Vorstehend abgeb. Auf dem Halse Mäander, an der Schulter je drei Rosetten. Der Bauch ist mit kleinen, in schrägen Linien angeordneten Punktrosetten bedeckt. Unten das Ornament wie an dem vorigen Exemplar; statt der Strahlen aber nur Striche.

Lekythos.

Inv. 2981. H. 0,16. Fundort nicht näher bekannt. Vorstehend abgeb. Hellrötlicher Thon, geglättet, ohne Überzug. Die Decoration ist aus der Abbildung ersichtlich. Neben dem Henkel jederseits ein Stengel mit spitzem (Epheu-) Blatt derart, wie auf attischen schwarzfigurigen Vasen; die übrigen Ornamente gehören dagegen dem strengen altrhodischen Stil an.

Schüssel und Teller.

Inv. 3010. H. 0,135. Dm. 0,28. Fundumstände unbekannt. Einiges ergänzt. Flache Schüssel auf hohem Fufse der Art wie Berl. Cat. 297—299 (Form 96). Hatte gelblichen Überzug (sehr abgerieben). In der Mitte Rosette, ringsum Mäander, dann ein breiter Streif Lotosknospen und -Blüten des rhodischen Stiles, ohne Verbindung unter einander.

Inv. 2957. H. 0,105. Dm. 0,22. Gleiche Form. Der hellrötliche Thon entbehrt des Überzuges, die Oberfläche matt ohne feinere Glättung, die matte Firnifsfarbe ist durchweg rot gebrannt. — Um den Mittelpunkt sind Lotosblüten und -Knospen des rhodischen Stiles angeordnet. Am Rande einfacher Mäander. Auf den diesen von den Lotosblüten trennenden Firnifsstreif ist eine von zwei weifsen gesäumte rote Linie aufgesetzt.

Inv. 2958. H. 0,045. Dm. 0,23. Von Siana. Flach vertiefter Teller mit horizontalem Rande. Auf der Oberseite dünner gelblicher Überzug, der auf der Unterseite fehlt. In der Mitte ein Stern, ringsum verbundene Lotosknospen und -Blüten. Auf dem Rande, in dem sich zwei Löcher zum Aufhängen befinden, Mäander.

Aus einem Grabe bei Siana stammt auch

Inv. 2959. H. 0,025. Dm. 0,24. Ganz flacher Teller. Roter Thon; ohne Überzug; nicht fein. Nur flüchtig gemalte radiale Striche und Mäandermotive. Zwei Löcher im Rande.

In demselben Grabe fand sich eine Amphora der unten S. 149, 7 bezeichneten localen Art, von rotem Thon, mit schwarzen Streifen.

Gattung schwarzgefirnifster Gefäfse mit eingeritzter und rot aufgemalter Decoration.

Inv. 2977. H. 0,25. Amphora, Berl. Cat. Form 20. Aus Siana. Heller gelbrötlicher Thon. Mit braunschwarzem Firnifs bedeckt bis auf je zwei schmale Streifen unten beim Fufs und an der Stelle des gröfsten Umfangs. Auf der Schulter ist jederseits eine nach unten gewandte Palmette eingeritzt, deren Blätter je eines um das andere dunkelrot bemalt sind. Weiter unten auf dem Bauche sind in gleicher Weise jederseits eine Palmette und unter den Henkeln je eine Lotosblüte (mit Palmettenblattfüllung), beides nach unten gerichtet, angebracht. — Eine Amphora gleicher Art ist im Berl. Cat. 1648 beschrieben.

Inv. 2960. H. 0,09. Dm. 0,155. Schale, in Form und Technik wie die bei Salzmann *Cam.* pl. 33. Überaus dünn und leicht. Bis auf ein schmales Streifchen an der Innenseite des Randes der Schale ist Innen- und Aufsenseite derselben ganz gefirnifst, und zwar mit braunschwarzem, teilweis rot verbrannten Firnifs von schwachem Glanz. Die Ornamente sind alle eingeritzt und teilweise mit dunkelroter Farbe gefüllt, was auf der beistehenden Aufsenansicht (*a*) durch Schraffierung angedeutet ist. Auf dem Rande Zickzack wie an der Schale bei Salzmann; auf dem Streif zwischen beiden Henkeln Flechtband, während bei der Salzmann'schen an diesem Stück der Thongrund ausgespart und mit einem aus dem geometrischen Stil entlehnten Ornamente bemalt ist. Unten wechseln Lotosblüten und -Knospen des »rhodischen« Stiles ab. Über dem Fufse



2960*a*. 1/2

2960*b*. 1/2

Stabornament. Die Innenansicht vorstehend unter *b*; schraffiert ist hier wiederum das rot Aufgemalte, während die nur gefirnifsten Teile in dieser Zeichnung weifs gelassen sind. Um eine strenge Rosette, welche die Mitte einnimmt, sind in Kreuzesform vier Palmetten angeordnet, zwischen welche je ein anderes kleineres Ornament eingeschoben ist.

Altkorinthische Gattung.

Die meisten Gefäfse dieser Art stammen aus den Ausgrabungen bei Siana. Besonders reich war ein im Tagebuch von 1880 mit K 10 bezeichnetes Grab, das nicht weniger als 79 korinthische Aryballen enthielt; eine Anzahl derselben ist in unser Museum gekommen. Dasselbe Grab enthielt aufserdem, dem Tagebuch zufolge, einen »Kothon«, eine kleine korinthische Amphora, zwei kleine Glasflaschen, schwarz und weifs gestreift, eine aus Fayence mit Glasurfarben bemalte, in der Art wie die bei Longpérier *mus. Napol.* pl. 50. 51; ferner eine Kanne der altrhodischen Gattung mit zwei Rehen, mehrere figürliche Salbgefäfse (eine Sphinx ohne Flügel, Widderkopf, weibliche Büste, in der Art wie Berl. Cat. 1301 ff.), einen grofsen altrhodischen Teller, Objecte aus sog. ägyptischem Porzellan, wie Vögel, 12 Scarabäen u. a.

Schlauchförmiges Alabastron (Berl. Cat. Form. 109).

Zur Gruppe 2, b im Berl. Cat. S. 113 No. 1009 ff.

Inv. 3081. L. 0,09. Aus dem grofsen Grabe K 10. Löwe und Schwan.

Inv. 3055. L. 0,085. Ohne Fundangabe. Greifenkopf auf Adlerkörper; aufgebogene Flügel.

Kugelförmiger Aryballos (Berl. Cat. Form. 108).

Zur 1. Gruppe im Berl. Cat. S. 115 No. 1034 ff. Mit dem Vierblattornament.

Inv. 3065. H. 0,065. Gewöhnliches Exemplar. Aus einer grofsen Grabkammer bei Siana (K 38, Ausgrabung von 1880), die 22 Aryballen enthielt, und aufserdem einen Teller mit Chimära (gewifs altrhodisch), figürliche Salbgefäfse in Form von Stierkopf, Widderkopf, Schaf und Affe (vgl. Berl. Cat. 1313 ff.), die unten S. 149 genannte Kanne localer Gattung No. 2976, und endlich ein Glasfläschchen.

Inv. 3046. H. 0,08. Gutes Exemplar.

Inv. 3061. H. 0,09. Aus dem grofsen Grab K 10. Die Füllung ist oben und unten als flüchtige Lotosblüte, zu den Seiten als Palmettenblätter gestaltet. Radförmige Ornamente dienen zur Füllung.

Inv. 3045. H. 0,08. Das Vierblatt ist verschwunden und statt dessen sieht man ein Kreuz von zwei strengen Palmetten auf Voluten (oben und unten) und zwei Lotosblüten mit Palmettenblattfüllung (r. und l.). Streifchen mit weifsen Punkten sind am Ornament verwendet, um verschiedene Teile zu trennen. Sorgfältige Ausführung. Vgl. Berl. Cat. 1049.

Zur 2. Gruppe im Berl. Cat. S. 117 No. 1050 ff.

Inv. 3060. H. 0,08. Aus dem grofsen Grab K 10.

Zur 3. Gruppe im Berl. Cat. S. 117 No. 1054 ff.

Inv. 3070. H. 0,06. Aus dem grofsen Grab K 10. — Wie Berl. Cat. 1054. Sechs Krieger marschieren nach r.; Schilde halb rot, halb schwarz.

Inv. 3047. H. 0,065. Aus demselben Grabe. — Sechs Krieger nach r., sehr roh; ohne alle Gravierung; die Schilde nur umrändert und thongrundig gelassen, in der Mitte derselben ein flüchtiges Kreuz.

Inv. 3073. H. 0,075. Aus demselben Grabe. — Sechs Krieger nach r.; die Schilde rot mit weifsgetupftem Rand.

Inv. 3071. H. 0,07. Ein Stück fehlt. Zwei Paare von sich gegenüber tanzenden Männern, in der bekannten kauernden Stellung, mit kurzen roten Chitonen. Rosettenfüllung.

Inv. 3069. H. 0,05. Drei tanzende Männer. Rosettenfüllung.

Inv. 3062. H. 0,06. Die Mündung fehlt. Vier tanzende Männer. Rosettenfüllung.

Inv. 3064. H. 0,06. Aus dem grofsen Grabe K 10. Zwei Panther und ein Adler.

Inv. 3066. H. 0,055. Aus demselben Grabe. Vogel mit weiblichem Kopf und weit ausgebreiteten Flügeln.

Zu Gruppe 4,c im Berl. Cat. S. 120 No. 1079ff.

Inv. 3072. H. 0,06. Aus dem grofsen Grabe K 38. — Sehr flüchtige rohe Malerei: ein Mann auf einem Thron nach r. und ein Krieger nach l.; hinten eine Rosette.

Inv. 3078. H. 0,055. Gefunden in einer Grabkammer an der Westseite der Burg von Kamiros. — Vogel mit ausgebreiteten Flügeln und bärtigem menschlichen Kopf. Sehr flüchtig.

Zur 5. Gruppe im Berl. Cat. S. 125 No. 1086ff.

Inv. 3044. H. 0,08. Gefunden in einer Grabkammer an der Westseite der Akropolis von Kamiros, zusammen mit einem anderen Aryballos und mit 184 Bronzemünzen aus der Zeit um 300 v. Chr.[6], eine Baarschaft, die also erst lange nach Anlegung des Grabes in demselben geborgen wurde. — Die ganze Vase gefirnifst, darauf sind verticale Streifen geritzt, von denen einige mit Rot gefüllt sind.

Inv. 3079. H. 0,055. An der Westseite von Kamiros in einem Grabe mit einem grofsen Aryballos gefunden, der einen Adler zeigte; in demselben Grabe war ferner eine Terracottastatuette, eine sitzende Göttin. — Wie die vorige Vase, doch wechseln mit den roten und schwarzen auch weifse Streifen.

Sechste Gruppe. Ganz schwarz gefirnifst; nur um die Mitte des Bauches ein roter Streif, von schmalen weifsen Linien oder Punktreihen umgeben. Die horizontale Mündungsfläche dunkelrot.

Inv. 3074. H. 0,06. Aus dem grofsen Grabe von Siana K 10.

Inv. 3075. H. 0,07. Aus dem grofsen Grabe von Siana K 38.

Inv. 3076. H. 0,05.

Siebente Gruppe. Mündung und obere Hälfte des Bauches sind schwarz gefirnifst, die untere Hälfte zeigt einen weifsen Überzug über den rötlichen Thon.

Inv. 3056 und 3057. H. 0,065. Beide aus dem grofsen Grabe K 10 bei Siana.

Aryballos mit niederem Fufs.

Inv. 2955. H. 0,135. Aus einer Grabkammer bei Siana. Umstehend abgebildet. Vorn in der Mitte zwischen zwei Panthern, deren langgestreckte Leiber zusammen mit den Rosetten den ganzen übrigen Raum füllen, eine nach r. schreitende Figur in langem Gewand, die eben einen Pfeil auf den Bogen zu legen im Begriffe ist; die Sehne des Bogens ist braunrot (in der Abbildung zu schraffieren vergessen); die sonstigen rot gemalten Teile sind in der Abbildung schraffiert. Die Tracht zeigt, dafs es eine Frau ist; im korinthischen Stil ist die rote Bemalung des Fleisches bei weiblichen Wesen nicht auffallend. Es ist offenbar Artemis. Eine neue Erwerbung des Antiquariums aus diesem Jahre (1886), eine Bronzefigur archaischen Stiles aus Thesprotien zeigt Artemis ebenso in langem Gewande schreitend, indem sie ebenso den Bogen in der halbgesenkt vorgestreckten Hand hält.

[6]) *Lot* 617 in dem Auctions-Catalog.



2955. 2/3

Vgl. zur Art wie der Bogen gehalten wird auch die protokorinthische Lekythos Arch. Ztg. 1883 Taf. 10, 2 und das alte Bronzerelief *Annali dell' Inst.* 1880 *tav.* H.

Inv. 3041. H. 0,13. Aus der grofsen Grabkammer K 38 bei Siana. — Vorn grofses Ornament aus Palmette (oben) und Lotosblüte (unten); zu beiden Seiten je ein Panther. Rosettenfüllung.

Inv. 3043. H. 0,13. Aus demselben Grabe. Gleiche Darstellung wie auf der vorigen Vase. Mehrfach beschädigt.

Inv. 3040. H. 0,12. Sphinx nach r. zwischen zwei Panthern.

Inv. 3042. H. 0,12. Aus einem Grabe bei Siana mit einer »verzierten« Kanne und einer Schale gefunden. — Schwan in der Mitte, rechts Greifenkopf auf Adlerkörper; aufgebogene Flügel; links weiblicher Kopf auf Vogelkörper (aufgebogene Flügel).

Ringförmiger Aryballos
(Berl. Cat. Form. 110).

Inv. 3054. Dm. 0,065. Aus einem Grabe bei Siana, das auch Vasen der unten S. 149, 7 besprochenen localen Gattung von rotem Thon mit schwarzen Streifen enthielt. — Zwei Reiter nach l.; die langgestreckten Pferdekörper füllen den ganzen Raum. Vgl. Berl. Cat. 1095 ff.

Locale Gattungen alter Zeit.

1. Nachahmungen von protokorinthischen Lekythen
(Berl. Cat. Form 102).



3052. 1/2

Inv. 3052. H. 0,10. Beistehend abgeb. Matter, gelbrötlicher Thon, braunschwarze Firnifsfarbe. Viel geringere Technik als die der ächten protokorinthischen. Das Ornament an der Schulter, die Zacke mit umgebogener Spitze ist in der protokorinthischen Gattung nicht selten (vgl. Arch. Ztg. 1882 Sp. 206 und das Akroterion vom Heraion, Ausgr. v. Olymp. V, Taf. 34).

Inv. 3051. H. 0,12. In einem Grabe bei Siana mit anderen einfachen Vasen, einer Bronzestriegel und einem Spinnwirtel gefunden. — Auf S. 147 abgebildet. Reihe von Schwänen mit gehobenen Flügeln wie schwimmend, die Füfse nicht sichtbar. In der Technik mit dem vorigen Stück übereinstimmend.



3051. 2/3



3053. 2/3

Inv. 3053. H. 0,105. Aus einem Grabe bei Siana. Vorstehend abgeb. Rötlicher Thon, sehr matte braune Firnifsfarbe. Roh gemalter Schwan mit Gravierung. Hinten 2 Rosetten. Überaus ungeschickte Zeichnung. Die flüchtigen Rosetten in der korinthischen Art. Eigentümliche Probe schlechter localer Nachahmung, die etwa auf einer Stufe steht mit den geringeren etruskischen Producten.

2. Nachahmungen von korinthischen kugelförmigen Aryballen.

Dieselben sind alle nicht ganz kugelig, sondern unten abgeflacht, so dafs sie fest stehen; im Centrum unten eine kleine Vertiefung. Der Thon ist gelbrötlich, vom korinthischen durchaus verschieden.

Inv. 3068. H. 0,075. Von Siana. — Dem Ornamente liegt das auf den korinthischen Aryballen so gewöhnliche Vierblattmuster zu Grunde; doch sind die vier »Blätter« an das obere und untere Ende geschoben und nur klein gebildet, während das sonst nur zur Füllung eingeschobene gegitterte Dreieck rechts und links hier die Hauptsache ist; je an dem Ende desselben sitzt eine grofse sorgfältige Rosette (auf den Thongrund mit Conturen, nicht in korinthischer Weise voll aufgemalt). Rot gebrannte matte Firnifsfarbe.



3048. 2/2

Inv. 3048. H. 0,065. Aus dem grofsen Grabe K 38 bei Siana, aus dem auch zahlreiche ächt korinthische Aryballen stammen. Beistehend abgebildet. Blafsrötlicher Thon, fast ganz matte, schlechte, dünn aufgetragene braune Firnifsfarbe. Vogel mit unbärtigem menschlichem Kopf und ausgebreiteten Flügeln.

Inv. 3067. H. 0,065. Aus einem Grabe bei Siana. Nachstehend abgeb. Concentrische Kreise, dreimal nebeneinander.



3067. 1/2 3039. 1/2 2998. 1/3

Inv. 3059. H. 0,075. Von Siana. Vorn sind zwei grofse Rechtecke mit gegitterten Linien ausgefüllt.

Hier sind wol anzuschliefsen:

Inv. 3058. H. 0,065. Aus einem Grabe an der Westseite der Akropolis von Kamiros. — Aryballos mit einem kleinen Fufse unten. Roter, nicht korinthischer Thon, der an der Schulter und am Fufse sichtbar; das Übrige von braunschwarzem Firnifs bedeckt. Saubere Arbeit.

Inv. 3063. Dm. 0,065. Desgl.

3. Nachahmung korinthischer ringförmiger Aryballen.

Inv. 3039. Dm. 0,085. Aus dem grofsen Grabe K 10 bei Siana, wo die vielen ächt korinthischen Aryballen sich fanden. — Vorstehend abgeb. Blafsrötlicher Thon, matter brauner Firnifs. Ringsum stilisierte Schwäne nach r.

Inv. 3038. Dm. 0,085. Aus demselben Grabe. — Genaue Replik der vorigen Vase; nur ist die Firnisfarbe hier rot verbrannt.

4. Schlauchförmiges Alabastron (Berl. Cat. Form 109).

Inv. 3080. Gelblicher, nicht korinthischer Thon. Nur von horizontalen Ringen umgeben.

5. Kannen mit Stabornament auf der Schulter.

Inv. 2997. H. 0,16. Von Siana. Kanne mit dreigeteilter Mündung, von gedrückter Form, ähnlich Berl. Cat. Form 16. Zweiteiliger Henkel. Das Stabornament der Schulter ist auf den Thongrund aufgemalt, dafs Übrige ganz gefirnifst.

Inv. 2998. H. 0,15. Von Siana. Vorstehend abgeb. Gelbrötlicher Thon, schlechter matter brauner Firnifs.

Inv. 3002. H. 0,13. Gleich dem vorigen Stück.

Inv. 2994. H. 0,11. Aus einem Grabe von Siana, zusammen mit einer Amphora »*common*«, Schalen u. a. unbedeutenden Vasen. — Desgl.; doch ist der Firnifs fast völlig abgerieben.

Hier ist auch anzuschliefsen:

Inv. 3024. H. 0,20. Von Siana. Bauchige Kanne mit engem, niederem Hals und kleinem dreigeteilten Ausgufs. Zweiteiliger Henkel. Ganz gefirnifst.

Inv. 2984. Dm. 0,10. Aus dem grofsen Grabe K 10 bei Siana. Kleiner bauchiger Krater ohne Henkel. Berl. Cat. Form 21. Ganz gefirnifst. Auf der Schulter graviertes Stabornament. Unten ein grofser Stern, ebenfalls nur graviert. Saubere Arbeit.

6. Amphora.

Inv. 3003. H. 0,26. Nachstehend abgeb. Heller gelblicher Thon, den oben genannten Kannen verwandt. Merkwürdiges Ornament auf der Schulter, auf beiden Seiten gleich. Lotosknospen, die von einer doch schwerlich vegetabilisch, sondern tektonisch gedachten Mitte ausgehen.



3003. 1/6 2938. 1/6

7. Locale Gattung von gröfseren Gefäfsen aus hellrötlichem Thon, die nur durch einzelne Streifen wellenförmiger oder S-förmiger Linien geziert, im übrigen ungefirnifst sind. Die Firnifsfarbe ist dunkelbraun. Gefäfse dieser Gattung kommen schon zusammen mit Vasen der altkorinthischen und altrhodischen Art vor; doch überdauerte ihre Fabrication gewifs diese; häufig erscheinen sie auch allein in ärmeren, geringeren Gräbern. Die Ausgrabungen haben grofse Mengen dieser Gefäfse ergeben.

Inv. 2938. H. 0,32. Vorstehend abgebildet. — Auf dem Halse eingeritzt die Inschrift

ΑΙΔΟΙΟΗΜΙ

Ähnlich sind die folgenden Amphoren:

Inv. 3019—3022. Nähere Fundangaben liegen mir vor für 3021: aus einem Grabe bei Siana (1882, No. 74), zusammen mit zwei einhenkligen Schalen, die als »*red common*« bezeichnet werden, mit drei Schalen mit Figuren (wol attisch schwarzfigurige), drei Bronzearmbändern, einer Bronzenadel, einem Bronzespiegel und einer Terrakottamaske. — Ferner:

Inv. 3015 wurde in einem »gewölbten« Grabe mit einer schwarzen Kylix gefunden.

Derselben Art gehören folgende Gefäfse an:

Inv. 2976. H. 0,28. Kanne aus dem grofsen Grabe 38 bei Siana, das zahlreiche ächt korinthische Vasen enthielt (s. S. 144). — Henkel ergänzt. Form etwa wie Berl. Cat. 18, doch war der Henkel wahrscheinlich niedrig. Wellenlinie um den Hals.

Inv. 3023. H. 0,28. Gefäfs, etwa in der Form eines Stamnos. Nur breiter Firnifstreif um den Bauch.

Inv. 3016. H. 0,22. Dm. 0,34. Grofse Schüssel mit zwei Henkeln. Von Siana. Wellenlinie von Henkel zu Henkel.

Inv. 3012. H. 0,27. Bauchiges schüsselartiges Gefäfs mit vier Henkeln, zwei grofsen horizontalen und zwei kleinen verticalen.

Gefäfse aus schwarzem Thon (vgl. Berl. Cat. 1342 ff.).

Inv. 2991. H. 0,12. Kleines Kännchen, anscheinend nicht auf der Scheibe gemacht. Ohne Fufs, nur eine Abplattung unten. Oberfläche glänzend schwarz, im Bruch dunkelgrau.

Inv. 3037. Dm. 0,08. Ringförmiger Aryballos, Berl. Cat. Form 110; der korinthischen Form nachgebildet. Oberfläche ohne Glanz, grauschwarz.

Inv. 2987. H. 0,30. Amphora, Form wie die oben S. 149 n. 2938 abgebildete. Oberfläche vielfach abgerieben, war glänzend schwarz.

Auf andern Gefäfsen dieser Art aus Rhodos sind Reste roter und blauer Malerei erhalten.

Schwarzfigurige Vasen.

1. Unbekannte ionische Fabrik.

Inv. 2932. H. 0,25. Sehr fragmentirt. Abg. im *Journal of hell. stud.* VI p. 181.

Blasser, leicht rötlicher Thon; der schwarze Firnifs teilweis rot gebrannt. — A. Zwei Silene, von denen der linke fast ganz zerstört ist, fassen mit je einer Hand an die Henkel einer grofsen, zwischen ihnen stehenden Amphora, auf welcher ein weifses Volutenornament angebracht ist. Die Silene sind pferdehufig; der eine erhaltene Kopf zeigt einen übermäfsig langen und breiten Bart; das Haar am Hinterkopf ist rot, der Bauch ist behaart. Die sämmtlichen Conturen, auch die des Gesichtes, sind graviert. Der Typus ist, wie Cecil Smith hervorgehoben hat, dem auf einem Thonfragment von Klazomenae auffallend verwandt. Derselbe findet sich indes auch auf einigen nicht attischen schwarzfigurigen Vasen aus Italien. Charakteristisch ist ferner die Vorliebe für zierliche Reihen von kleinen weifsen Punkten (mehrere auf der dargestellten Vase); auch der Kranz des Silens ist nur durch solche Pünktchen angedeutet. — Von der Rückseite B ist nur ein kleiner Rest erhalten (von einem aufgebogenen Flügel? unten l. kleiner Vogel?). — Die Vase entbehrt jeder Verzierung aufserhalb der jederseits ausgesparten Bildfelder.

Inv. 2979. H. 0,295. Amphora, wie Berl. Cat. Form 20. Die Henkel zweiteilig. Fufs ergänzt. Auf beiden Seiten ist am Bauche ein grofses Feld ausgespart, das nur mit Schuppenornament bemalt ist; in der Mitte jeder Schuppe ist ein weifser oder (seltener) dunkelroter Punkt angebracht. Im Übrigen ist die Vase gefirnifst bis auf ein Stück über dem Fufs, das wie an der vorigen Amphora jedes Ornaments entbehrt.

Zu dieser wie der vorigen Vase finden sich manche unmittelbar verwandte Stücke unter den in Italien gefundenen Amphoren; dahin gehört z. B. die Berliner Amphora 1674, die in Technik und Stil sehr ähnlich ist.

2. Attische schwarzfigurige Schalen des späteren Stils.

Inv. 2985. H. 0,08. Dm. 0,21. Schale wie die im Berl. Catal. S. 448 No. 2056 ff. — Innen: Laufender nackter Mann nach r. — Aufsen: Zwischen den Augen jederseits der sitzende Dionysos nach r. mit Trinkhorn; neben den Henkeln je ein tanzender Silen.

Inv. 2961. H. 0,075. Dm. 0,20. Schale wie Berl. Cat. S. 450 No. 2061 ff. Innen: der bärtige Dionysos mit Trinkhorn in einem Schiff, dessen Vorderteil die

Form eines Maultierkopfes hat. Rings Epheuranken. — Aufsen jederseits der sitzende Dionysos mit Trinkhorn, umgeben von je zwei auf Maultieren reitenden Nymphen in kurzen Röcken (Fleisch weifs). Weinranken füllen den Raum. Überaus flüchtig.

Inv. 2986. H. 0,085. Dm. 0,205. Schale wie die vorige. — Innen: Dionysos mit Trinkhorn und ein Reh. — Aufsen beiderseits: Frau, ein Viergespann besteigend nach r.; links Apollon, sitzend, die Leier spielend; rechts eilt Hermes voran. Überaus flüchtig.

Attisch rotfigurig.

1. Der schöne Stil des 5. Jahrhunderts.

Inv. 2928. H. 0,40. Wahrscheinlich in Noti-Lei bei Monolitho (bei Siana) gefunden, in einem Grabe, das sonst nur unbedeutende schwarze Vasen und eine »Lampe« enthielt.

Prachtvoller Colonnetten-Krater. Berl. Cat. Form 48. Der grofsartige freischöne Stil der Zeit des Phidias. Am Halse das übliche Ornament des schwarz aufgemalten, kaum mehr kenntlichen Lotosknospenbandes nach unten. — Auf dem Bauche jederseits nur eine grofse Figur (von 0,20 Höhe). Gar keine Ornamente. A. Athena schreitet weit aus nach links, mit nach r. umgewandtem Kopfe; dorischer Peplos, der an ihrer l. Seite offen ist; die Linke hält die Lanze horizontal, die Rechte ist gerade vorgestreckt. Die des Gorgoneions entbehrende Ägis ist wie ein Kragen umgelegt und vorn von einem grofsen runden Knopf zusammengehalten. B. Ein Greis schreitet nach rechts Athena entgegen; er ist auf einen Stock gestützt und in den Mantel gehüllt. Haar (kurz) und Bart waren weifs; doch ist die Farbe jetzt verschwunden. Zwei Stirnfalten; Schuhe.

2. Der schöne Stil des 4. Jahrhunderts.

Inv. 2929. H. 0,39. Von Siana. Pelike, wie Berl. Cat. S. 738 No. 2625 f.

Henkel mit erhöhter Mittelrippe; auf dem Mündungsrande und über den Bildern Eierstab; unten umlaufender Mäander; an den Seiten Palmetten. Fufsrand durch zwei Rillen geteilt.

A. Auf einem gemeinsamen weifs gemalten Sitze, der nicht deutlich charakterisiert, vermutlich jedoch als Kline zu fassen ist, sitzen der jugendliche Dionysos (l.) und Ariadne (r.), die Beine ab-, die Köpfe sich zugewandt. Dionysos stützt mit der Rechten den Thyrsos auf, der dick mit Thon aufgehöht ist und vergoldet war; im Haar hat er ein Diadem aus aufgehöhten und vergoldeten Punkten. Ein solches und ein in gleicher Weise gebildetes Halsband trägt auch Ariadne. Das Fleisch der letzteren ist weifs gemalt; ihr Chiton zeigt wohl erhaltene blafsrötliche Farbe (auf dem weifsen Grund); der Mantel, welcher den Unterkörper bedeckt und am Rücken herabfällt, war blau bemalt, doch ist diese Farbe bis auf wenige Reste verschwunden. Zwischen beiden schwebt ein weifsgemalter Eros, dessen Flügel vergoldet waren; er scheint Ariadne bekränzen zu wollen. Unten steht ein Krater. R. entfernt sich hüpfend und umblickend der jugendliche Pan, der ganz menschlich gebildet ist bis auf ein Bockschwänzchen, Spitzohren und kurze Hörner; vergoldeter Kranz im Haar; Fell (oder Gewand?) auf dem l. Arm. L. schreitet eine Nymphe in langem Chiton heran, welche die Doppelflöte spielt; vergoldeter Hals- und Haarschmuck; ihr Fleisch ist weifs, die Farbe des Chitons ist jetzt auch fast weifs, war aber ursprünglich anders.

B. Drei Jünglinge im Mantel; roh.

Inv. 2933. H. 0,33. Glockenkrater wie Berl. Cat. S. 756 No. 2646 f. — A. Der jugendliche Dionysos mit Thyrsos sitzt nach l., umgeben von zwei sitzenden Nymphen mit Fruchtschüsseln; dieselben haben enge verzierte und ungegürtete Chitone mit langen engen Ärmeln an; ihr Fleisch ist weifs gemalt. Vor dem Gotte

steht der weifs gemalte Eros, der mit der l. Hand sich auf das nicht angedeutete hügelig gedachte Terrain stützt. Hinter jeder Nymphe ein Silen. — B. Drei Jünglinge im Mantel; roh.

Locale Gattungen der späteren Zeit.

1. Deckelgefäfse mit emporstehenden Henkeln. Aus blafs rötlichem, gut geglätteten Thone. Gute Technik, dünne Wandungen. Die Gefäfse sind ungefirnifst; nur auf der Schulter sind Ornamente mit brauner Firnifsfarbe aufgemalt. Nach den Fundthatsachen mufs man diese Gruppe in das spätere 5. und das 4. Jahrhundert setzen.


2967. 1/3

Inv. 2967. H. 0,11. Der Deckel fehlt wie meistens. Beistehend abgeb. — Aus einem Grabe bei Siana, das aufserdem andere unbedeutende auch schwarz gefirnifste Vasen enthielt und einige Aryballen, die der Beschreibung nach dem späteren attischen rotfigurigen Stile angehören.

Auf der Schulter einerseits zwei sehr roh gemalte Vögel, in der Mitte ein Stern, andrerseits ein Lorberzweig.

Inv. 2973. H. 0,09. Aus demselben Grabe wie das vorige Stück. — Auf der Schulter beiderseits nur gegitterte Dreiecke.

Inv. 2962. H. 0,18. Mit Deckel. — Gefunden 1880 in einem grofsen Grabe bei Cazviri bei Kamiros; dasselbe hatte ein sog. falsches Gewölbe (mit vorkragenden Steinen) und enthielt eine schöne rotfigurige Hydria, rotfigurige Gutti und gewöhnliche rote und schwarze Vasen. — Gefäfs wie das vorige.

Inv. 2971. H. 0,11. Aus einem Grabe bei Siana, worin sich aufserdem rotfigurige Aryballoi, eine mandelförmige Vase (eine in der späteren attischen Fabrikation nicht seltene Form), kleine schwarz gefirnifste Gefäfse und zwei Terracottabüsten fanden. — Wie die vorige Vase, nur dafs die Dreiecke mit ungekreuzten Linien gefüllt sind.


2963. 1/4


2946. 1/2

Inv. 3004. H. 0,23. Aus einer grofsen Grabkammer bei Noti Lei bei Monolitho (bei Siana), aus der sonst nichts erwähnt wird. — Gedoppelte Henkel. Wirre kreuz- und sonnenartige Ornamente auf der Schulter.

Inv. 2963. H. 0,22. S. 152 abgebildet. Decoration auf beiden Seiten fast gleich.

Inv. 2946. H. 0,15. S. 152 abgebildet. Auf der anderen Seite sehr ähnliche Ornamente, darunter zwei wie Leitern gebildete.

Inv. 2965. H. 0,13. Zwei sehr roh gemalte Vögel auf der einen, Lorberzweig auf der andern Seite.

Inv. 2966. H. 0,12. Desgleichen.

Inv. 2969. 2970. 2972 sind den vorigen sehr ähnliche Gefäfse. Etwas anders 2968, wo flüchtige Blüten auf der Schulter erscheinen.

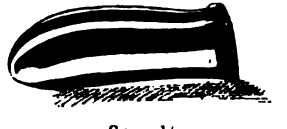
2. Andere Formen. Dieselbe Technik.

Inv. 3008. H. 0,195. Beistehend abgeb. Eimer mit drei niederen blattförmigen Füfsen. Flüchtig bemalt.



3008. ²/₉

Inv. 2983. L. 0,17. Beistehend abgeb. Firstziegel eines Grabes der Art wie die bekannten attischen (vgl. Sammlung Sabouroff, zu Taf. 52). Auch Berl. Cat. No. 309 gehört hieher; dies Stück hätte von mir übrigens nicht zu den archaischen Vasen gestellt werden sollen; dasselbe ist vielmehr in der Technik und dem Stil der Bemalung der hier besprochenen Fabrikation sehr verwandt und wol gleichzeitig.



2983. ¹/₆

Ganz ungefirnifste und unbemalte Gefäfse.

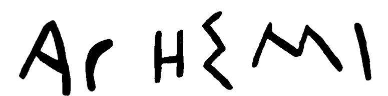
Inv. 3033. Dm. 0,155. Aus dem grofsen Grabe K 10 bei Siana, das viele korinthische Vasen enthielt. — Kleiner flacher Teller, mit 2 Löchern im Rande zum Aufhängen. Lebhaft roter Thon. Schöne Technik; auf der Unterseite sauber gedrehte Rillen.

Inv. 3063. Dm. 0,15. Teller auf Fufs, gering.

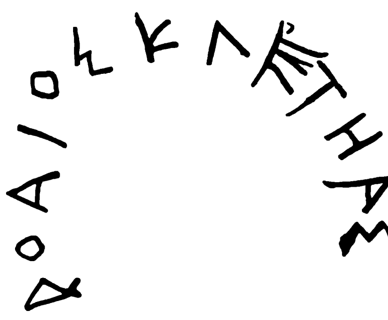
Inv. 3025. 3026. 3027. Drei grofse flache »Askoi«, wol älterer Zeit.

Schwarz gefirnifste Vasen mit eingeritzten Inschriften.

Inv. 2950. H. 0,20. Plumpe Kanne, wahrscheinlich altattischer Fabrik, Form ungefähr wie Berl. Cat. Form 134. Am Halse graviert:



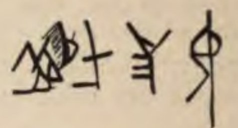
Inv. 2952. H. 0,10. Dm. 0,21. Teller auf Fufs, Berl. Cat. Form. 227; attische Fabrik des 5. Jahrhunderts. Auf der Unterseite des Fufses eingeritzt (vgl. *Journ. of hell. stud.* VI, p. 377):



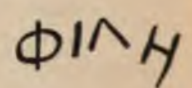
Inv. 2954. H. 0,05. Dm. 0,11. Zierliche Schale attischer Fabrik; innen gepreſste Palmetten. Auf der Unterseite des Fuſses graviert (vgl. *Journal* a. a. O. p. 376):

ΓΟΡΓΟΜΑΤΡΟΣ

Inv. 2953. H. 0,04. Dm. 0,14. Schale attischer Fabrik. Unten eingeritzt; am Ende ein Gewirr von Buchstaben durch- und übereinander; die schraffierte Stelle ist zerstört. Vgl. *Journal* a. a. O. p. 376:



Inv. 2951. H. 0,14. Von Siana. Schöne Kanne bester attischer Technik. Unter dem Fuſse geritzt (vgl. *Journal* a. a. O.):



II. TERRACOTTEN.

Auf der Akropolis von Kamiros, zwischen den zwei Mauern des Tempels[1] wurden in der Erde die zwei überaus primitiven Idole Inv. 8000 und 8001 gefunden, von denen das eine (von 0,145 Länge) nachstehend abgebildet ist; die Arme des letzteren sind abgebrochen, sie waren in die Seite gestützt.



8000. 1/2 — 7994. 1/2 — 7987. 2/3

Ebenfalls vom Plateau der Akropolis von Kamiros stammt das vorstehend abgebildete Oberteil eines weiblichen Idols Inv. 7994, H. 0,10; es ward den 30. März 1880 mit Gegenständen aus sog. ägyptischem Porzellan gefunden. Der Kopf ist vorne abgescheuert; im Haar liegt eine Binde.

Inv. 7987. Vorstehend abgeb. Fragmentierter Kopf; war nicht massiv wie die vorigen Stücke, sondern hohl. Merkwürdig wegen des das ganze Ohr bedeckenden doldenförmigen Schmuckes, unterhalb dessen eine Schleife herabfällt; die

[1]) Zu den Funden auf dem Plateau der Akropolis vgl. Löschcke in den Mitth. d. Inst. in Athen VI S. 4 ff.

breite Masse, die daneben herabgeht, ist das Haar. Genau dieser Ohrschmuck ist typisch bei einer gewissen Gattung von cyprischen Werken, namentlich grofsen Terracotten.

Inv. 7997. Oberteil eines Idols, im Stile etwa wie Salzmann, *Camirus* pl. 14, Heuzey, *terres cuites du Louvre* pl. 13, 1. Massiv.

Die übrigen Terracotten gehören späterer Zeit an und zeigen rein griechischen Stil. Hervorzuheben sind:

sieben kleinere und gröfsere weibliche Masken archaischen Stiles in verschiedenen Stufen vom mageren spitzen zum vollen runden Typus wie Salzmann pl. 12. 13.

Inv. 7982. Bekleidete Frau, später archaisch, mit grofsem Tympanon in der L., die Rechte vor der Brust (mit Blüte?). Vgl. Salzmann pl. 22, wo sie das Tympanon schlägt.

Inv. 7991. Primitiv gearbeiteter Affe auf einem Maultier.

Inv. 7993. Gelagerte Frau mit Doppelflöten (?) in der L.; Mantel um Unterkörper; Übergangsstil. Gefunden bei Cazviri (bei Kamiros) zugleich mit einer sitzenden Terracotte und einer Lekythos neben einem Grabe, darin eine attische Kanne des schönen rotfigurigen Stiles mit Boreas und Oreithyia.



8003. ²/₃

Inv. 7981. Thronende Göttin, Übergangsstil; ohne Attribute, Arme gesenkt. Gefunden in einem Grab bei Siana mit einem *»kotyliscos, common, red.«*

Inv. 7989. Bärtige ithyphallische Herme (H. 0,11).

Inv. 7990. Grofser Hahn (H. 0,12).

Inv. 8003. H. 0,10. Beistehend abgebildet. Merkwürdige Figur. Pan (?) ithyphallisch, mit Füllhorn resp. Trinkhorn in der Linken, Füfse mit gespaltenen Klauen, mit einem freilich mehr einem Ochsen- als einem Bockskopfe gleichenden Kopfe. Reste roter Farbe auf weifsem Überzug am Kopf und zwischen den Beinen. — Gefunden in einem Grabe bei Siana 1882, das aufserdem Folgendes enthielt:

eine kleine Amphora, *»common«*, eine kleine Glasvase; sonst nur Terracotten: zwei weibliche Statuetten ohne Kopf, eine weibliche Maske und Göttin mit zwei Kindern im Arm und auf der Schulter. Das Grab scheint dem 5. Jahrhundert anzugehören.

III. MISCELLANEEN.

Inv. 7954. Halsschmuck aus sog. ägyptischem Porzellan. Zahlreiche Wiederholungen eines durchbrochen, aber sehr flüchtig gearbeiteten viereckigen Plättchens mit dem ägyptischen Auge als Amulet. Dazu eine gröfsere Rosette, eine grofse Menge kleiner Perlen, sog. Wirtel u. a. Wahrscheinlich vom Plateau der Burg von Kamiros, wo am 9. und 10. April 1880 ein Fund solchen Schmuckes erwähnt wird; doch fand sich Ähnliches auch am 21. April an der SW.-Seite von Kamiros in einem Steine mit viereckigem Loch (ebenda waren zwei andere ähnliche Steine ohne Inhalt).

Inv. 7959. Kopf von Kalkstein, völlig übereinstimmend nach Stil wie Material mit den bekannten kyprischen Statuetten ägyptisierenden Stiles. Gefunden mit dem zugehörigen Unterteil (Füfse) und mit Schmuck aus sog. ägyptischem Porzellan auf dem Plateau der Burg von Kamiros.

Inv. 7960. Vorderteil eines kleinen Löwen von Kalkstein. Archaisch. Material wie das obige, mit dem der cyprischen Figuren übereinstimmend. Gefunden an der SW.-Seite von Kamiros in der Erde bei Gräbern, zusammen mit andern Fragmenten von Tieren. Gewifs vom äufseren Schmuck eines Grabes.

Inv. 7963. Sehr roh gearbeiteter Vogel aus Kalkstein; aufserhalb eines grofsen Grabes bei Cazviri gefunden. — Eine merkwürdige Grabstele aus Kalkstein, die F. von Luschan bei Siana notierte, zeigt sieben ähnliche primitive Vögel ohne Ordnung durcheinander in Relief.

Ferner sind zu erwähnen:

Mehrere sog. Wirtel aus dunklem Stein, wie sie in den ältesten Gräbern vorkommen. Ein Carneol, dessen Oberseite in Gestalt eines Panterkopfes erhaben geschnitten ist und dessen Unterseite einen vertieft geschnittenen Fisch zeigt; Stil der »Inselsteine«; unbekannter Fundort. Mehrere altertümliche Bronzefibeln der Form wie Mitth. d. Inst. in Athen XI Beil. 2 zu S. 16 No. 3. Alabastron aus Alabaster, dessen Oberteil die Gestalt eines weiblichen Brustbildes hat, das aber sehr verwittert ist; phönikisch. Ovales Glasplättchen (Amulet?) von 0,024 Länge und c. 9 Mill. Dicke, fast undurchsichtig, dunkelbraun. Auf beiden Seiten Relief: a) Hockender Knabe von vorn, die l. Hand an der Brust, die etwas Undeutliches (ein Vögelchen?) fafst; langes Haar. b) Hockender Silen (?) von vorn, beide Hände auf dem Bauch. Freier Stil.

B. EINZELERWERBUNGEN.

I. *Terracotten.*

1. Aus Tarent. Eine neue Sammlung von 42 Stück. Darunter sind bemerkenswerth:

Inv. 7903. Oberteil eines nach r. schreitenden Jünglings von archaischem Stil in gegürtetem Chiton, der einen Widder auf den Schultern trägt. Vgl. was ich dazu im Texte zu Taf. 146 der Sammlung Sabouroff bemerkt habe.

Mehrere vollständig erhaltene gröfsere Statuetten von Frauen in archaischem und strengem Stil, meist mit Kalathos, eine Granate oder eine Blüte oder Kanne nebst Schale haltend.

Ein vollständiges weibliches Brustbild mit Kalathos, archaisch, mit Löchern zum Aufhängen.

Ein trefflicher archaischer Silenskopf (7906).

Ein schöner weiblicher Kopf strengen Stiles (7922), der etwas an die »Elektra« der bekannten sog. pasitelischen Gruppe in Neapel erinnert.

Ein Stirnziegel freien Stiles mit einem unbärtigen Kopfe von erregtem Ausdruck, der einen Helm trägt dessen Spitze einer phrygischen Mütze gleicht (7914).

Mehrere Formen, alle von freiem Stile:

Inv. 7913. Form zu einem Stirnziegel; treffliche erregte jugendliche Satyrmaske.

Inv. 7907. Form für eine kleine Satyrmaske von hohem Relief. Auf der Rückseite sind in den weichen Thon mit schönen breiten Zügen die folgenden Buchstaben eingedrückt, die wol auf das 4. Jahrhundert weisen: Ξ E
K Λ

Inv. 7911. Fragmentierte Form für eine runde Relieftafel mit Götterattributen. Leier und Kerykeion sind erhalten.

Inv. 7912. Fragmentierte Form für eine Relieftafel mit todten Fischen.

Inv. 7910. Form für das Oberteil eines sitzenden Mädchens mit Kopf; für eine Statuette.

2. Aus Myrina. Eine Sammlung von 26 Stück. An denselben sind Farben und teilweise Vergoldung mehrfach sehr gut erhalten. Hervorzuheben sind:

Zwei vorzügliche Schauspieler, stehend und declamierend. Ähnlich Froehner, *Terres c. d'Asie de la coll. Gréau* pl. 27.

Eine Frau mit einem Kinde, welches sie liebkost. Diese Gruppe, sowie eine Mädchenstatuette (Inv. 7946 und 7963) sind gute Beispiele für die Nachahmung des tanagräischen Stiles in Myrina.

Mehrere schwebende geflügelte Jünglinge, z. T. mit bacchischen Attributen.

Eros auf einer Kline sitzend, die Leier spielend.

Eros im Kampf mit einem Löwen.

Eros auf einem von Böcken im Galopp gezogenen Wagen.

Ein Sklave (?) in zottigem Gewand mit kahlem Kopf, doch hinten lang herabfallendem Schopf.

Endlich auch Vertreter der in Myrina so sehr häufigen klagenden Sirenen und verhüllten Flügelfiguren.

II. *Bronzen.*

Die in Sparta gefundene Aphrodite mit der Blüte aus der Sammlung Gréau; s. Fröhner, *bronzes de la coll. Gréau* No. 336, p. 71. Ein Prachtstück der archaischen Kunst. Es stammt von einem Gerät, vielleicht einem Thymiaterion.

Der aus derselben Sammlung stammende und ebenda pl. XX No. 913 abgebildete Apollo; eine sehr schön ausgeführte Figur; besonders ist der Rücken bewundernswert. Die zwiefache Durchbohrung der linken Hand kann nur zur Einfügung von Bogen und Pfeil gedient haben; dann kann man in der Rechten wol nur ein Lorberbüschel ergänzen. Die Figur geht sichtlich auf dasselbe Original zurück wie die schöne Bronze der Sammlung Sabouroff (Taf. VIII—XI) und bestätigt meine Deutung derselben.

Ein Paar archaischer Acheloosköpfe und ein Paar sehr altertümlicher weiblicher Köpfe, beide von Eimern stammend, italisch-griechisch. Aus der Sammlung Gréau.

Ebendaher stammt ein merkwürdiges Stück, der Griff-Ansatz eines grofsen Geräts (Länge 0,18), das etwa die Form einer tiefen Pfanne mit langem Griff hatte. Das Ende des letzteren, eine geriefelte Röhre, in welche der wol hölzerne Griff gesteckt wurde, ist mit dem Ansatze an das Gefäfs verbunden, auf dessen oberem Rande ein nach dem Innern blickender Kopf eines jugendlichen Pan mit kurzen Hörnern und erregtem Ausdruck zwischen zwei stilisierten Blüten angebracht ist. Das Motiv erinnert an altertümliche Gerätverzierung; doch gehört der Stil der späteren Zeit an.

Ferner konnten erst in diesem Jahre noch zwei zu der Sammlung Sabouroff gehörige Stücke erworben werden, nämlich der wundervolle Ganymedspiegel (Sammlung Sabouroff Taf. 148) und das durchbrochene Bronzerelief des Herakles mit dem Löwen (ebenda Taf. 147).

Als in Lokris gefunden wurde eine kleine Kanne erworben (Inv. 7931) mit einem zierlich gearbeiteten altertümlichen Silenskopf am Henkel. Vgl. indefs über diese Kanne, deren Körper und Henkel nicht zusammengehören, meine Bemerkung in »Sammlung Sabouroff«, zu Taf. 149.

Aus Beirut stammt ein halbmondförmiger Stempel mit einem Griffe und der in erhabenen Buchstaben ausgeführten Inschrift: · ΚΑΡΠΟΙ

III. *Gemmen.*

Ein vorzüglicher etruskischer Scarabäus aus Orvieto von sehr altem Stile. Knieender Mann, der sich einen Pfeil aus dem Schenkel zieht (Tityos?).

Ein halbiertes Octogon aus durchsichtigem hellgrünlichem Glas, der Länge nach durchbohrt (0,028 lang). Auf der geraden, nicht kantigen Fläche ist ein weiblicher Kopf von schönem Typus vertieft eingearbeitet; Ohrringe; Haare emporgenommen. Aus Vulci. Wol aus dem 4.—3. Jahrhundert v. Chr.

A. Furtwängler.

BIBLIOGRAPHIE.

O. Adamek Die Darstellung des Todes in der griechischen Kunst und Lessing's Schrift: »Wie die Alten den Tod gebildet.« Programm des 2. Staatsgymnasiums zu Graz. 12 S. 8⁰.

A. Breusing Die Nautik der Alten. Bremen. 219 S. 4 Taff., 1 Karte, 15 Textabb. 8⁰.

P. Cavvadias Τὰ Μουσεῖα τῶν Ἀθηνῶν. Publications de C. Rhomaïdes. Livr. 1. Fouilles de l'acropole. Athen. 8 S. und 8 Taff. 4⁰.

W. Froehner Terres cuites d'Asie de la collection Julien Gréau. 2 Tomes. Paris. XVI und 105 S. 120 Taff. 4⁰.

H. R. Goehler De Matris Magnae apud Romanos cultu. Leipzig. 77 S. 8⁰.

W. Klein Euphronios Eine Studie zur Geschichte der griechischen Malerei. 2te umgearbeitete Auflage. Wien. 323 S. 60 Abbildungen im Text. 8⁰.

E. Kuhnert Daidalos. Ein Beitrag zur griech. Künstlergeschichte. S. A. aus »Jahrbücher für classische Philologie«, 15. Supplementband. 39 S. 8⁰.

B. Lorentz Die Taube im Alterthume. Programm des Gymnasiums zu Wurzen. 43 S. 4⁰.

B. Lupus Die Stadt Syrakus im Altertum. Programm des protestantischen Gymnasiums in Strafsburg i. E. 26 S. 1 Karte. 4⁰.

A. Müller Lehrbuch der griechischen Bühnenalterthümer (K. F. Hermann's Lehrbuch der griech. Antiquitäten Bd. 3 Abt. 2). Mit 22 Abbildungen im Text. Freiburg i. Br. 432 S. 8⁰.

L. de Ronchard Au Parthénon: I. Les prétendues Parques du fronton oriental. II. La décoration intérieure de la cella. Paris. 91 S. 16⁰.

R. Schmidt De Hymenaeo et Talasio dis veterum nuptialibus. Dissert. inaugur. Kiliae. 95 S. 8⁰.

Seeliger Die Überlieferung der griechischen Heldensage bei Stesichoros. I. Programm der Fürsten- und Landesschule St. Afra. Meifsen. 41 S. 4⁰.

M. Wellmann De Istro Callimachio. Greifswalder Inaugural-Dissert. 123 S. 8⁰. [Mit Beiträgen zur Quellenkritik des Pausanias.]

Atti della reale accademia dei Lincei. Anno CCLXXXIII. 1885—86. Serie quarta.

Fasc. 11. R. Lanciani, Sulla conservazione dei monumenti di Roma. S. 355—369.

Fasc. 12. Compæretti, Scoperte archeologiche Cretesi. S. 417 f.

Fiorelli, Notizie sulle scoperte di antichità avvenute nel mese di Aprile. S. 419 ff.

The Academy. 1886.

N. 736. W. H. Ward, The American expedition to Mesopotamia. S. 421 f.

N. 737. 738. W. Thompson Watkin, Discoveries of Roman remains at Chester. S. 440. 459.

N. 738. J. Hoskyns-Abrahall, New-found inscriptions at Eleusis. S. 459.

N. 741. The Egypt exploration fund. S. 47 f.

Walford's Antiquarian. 1886.

May. Ancient Roman bronzes. S. 218 f.

Göttinger gelehrte Anzeigen. 1886.

N. 8. Alterthümer von Pergamon. Bd. II. Das Heiligthum der Athena Polias Nikephoros von Richard Bohn. Mit einem Beitrage von Hans Droysen. (Anzeige von Conze.) S. 313—319.

Wagnon, La sculpture antique. (Anzeige von E. Kuhnert.) S. 319—328.

Anzeiger für schweizerische Alterthumskunde. 1886.

N. 3. A. Schneider, Zu den neuen Funden von Aventicum. S. 289—290.

C. Brun, Kleinere Nachrichten. S. 321—325.

Arte e Storia. V. Jahrgang. 1886.
N. 18. M. Lacava, Il sito di Metaponto. S. 129.
N. 23. M. Lacava, Memorie di Metaponto. I. S. 169 f.

The Athenaeum. 1886.
N. 3051. Rodolfo Lanciani, Notes from Rome. S. 527.
N. 3056. Mary C. Dawes, Discoveries in Athens. S. 686 f.
N. 3058. T. Hayter Lewis, Prof. Lewis at Jerusalem. S. 753. [Römische Bauten in Palaestina.]
N. 3059. J. Theodore Bent, The aquaeduct of Samos. S. 786 f.
N. 3061. Spyr. P. Lambros, Notes from Athens. S. 852 f.

Atti e memorie della società Istriana di archeologia e storia patria. Anno secondo, volume I.
Fasc. 1. 2. Giuseppe Vassilich, Il mito degli Argonauti e le Assirtidi. S. 3—49.

Atti e memorie della R. deputazione di storia patria per le provincie di Romagna. III. Serie, vol. III.
Fasc. 5. 6. E. Brunn, Intorno ad una testa di pietra trovata in Bologna. 16 S. mit Taf.

Berichte der philos. histor. Classe der Kgl. Sächs. Gesellschaft der Wissenschaften. 1886.
J. Overbeck, Über einige Apollostatuen berühmter griechischer Künstler. 27 S. 3 Taff.

Bulletin de Correspondance Hellénique. Année X.
Fasc. 4. M. Holleaux, Fouilles au temple d'Apollon Ptoos. S. 269—275 (Taf. 6).
M. Clerc, Les ruines d'Aegae en Éolie. S. 275—296 (2 Textabb.).
S. Reinach, Manche de strigile gravé découvert à Myrina. S. 296—298 (Textabb.).
E. Pottier, Fouilles dans la nécropole de Myrina. S. 315—325 (Taf. 14).
S. Reinach, Synagogue juive à Phocée. S. 327—335.

Bulletin monumental. Paris et Caen. 1886.
N. 2. H. Thédénat, Sur deux masques d'enfants de l'époque romaine, trouvés à Lyon et Paris, avec une héliographie et une planche. S. 121—142.

Bullettino di archeologia e storia Dalmata. Anno IX. Spalato. 1886.
N. 5. F. Bulić, Le gemme del Museo di Spalato. S. 83 ff.
A. Zanella, Scavi di Lissa. S. 85 f.

Centralblatt der Bauverwaltung. 1886.
N. 10. Funde von archaischen Bildwerken auf der Akropolis. S. 96.
N. 21. 22. Bassel, Neu aufgefundener Tempel in Alatri. S. 197—199 (13 Abb.), 207—209 (7 Abb.).
N. 25. Isphording, Caesars Rheinbrücke. S. 240—243; dazu v. Cohausen in N. 27 S. 267.

Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική. 1886.
Τεῦχος δεύτερον.
Π. Καββαδίας, Ἀνασκαφαὶ ἐν τῇ Ἀκροπόλει (πίν. 5 καὶ 6 καὶ ἕτερος παρένθετος). S. 73—82.
Β. Ν. Στάης, Γιγαντομαχίας σκηναί (πίναξ 7). S. 83—94.

Gazette des beaux-arts. 1886.
A. Pérate, La destruction de Rome. S. 440—446.

Giornale Ligustico di archeologia, storia e letteratura. Anno XIII. Genova. 1886.
Fasc. 6. A. Borromei, Studi etruschi. S. 193—206.
L. T. Belgrano, Anticaglie. S. 206—229.

Hermes. 1886.
Heft 2. E. Curtius, Die Quellen der Akropolis. S. 198—205.
Th. Mommsen, Die Gladiatorentesseren. S. 266—270. 320.
Heft 3. Th. Kock, Neue Bruchstücke attischer Komiker. S. 406—409 [über die Bedeutung der s. g. Venus καλλίπυγος in Neapel].
Ad. Michaelis, Das Datum des Ἑρμῆς ἀγοραῖος. S. 493—495.

Neue Jahrbücher für Philologie und Pädagogik. Bd. 133. 134. 1886.
Heft 4. W. H. Roscher, Die sog. Schlangentopfwerferin des Altarfrieses von Pergamon. S. 225—246.

Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande. Heft 81. 1886.

J. Schneider, Neue Forschungen über die Römerstrafsen auf der linken Rhein- und Moselseite. S. 1—6.

H. Düntzer, Köln und seine Römerbrücke. S. 7—25.

C. Bone, Römische Gläser der Sammlung des Herrn Franz Merkens in Köln. S. 49—77 (Taf. 1. 2).

J. Klein, Kleinere Mittheilungen aus dem Provinzialmuseum zu Bonn. S. 87—116 (Taf. 3. 4).

J. Asbach, Mittheilungen aus Th. Bergk's Nachlasse. S. 117—127.

H. Schaaffhausen, Eine römische Statuette von Eisen. S. 128—149 (Taf. 5 und Textabbildung).

C. Koenen, Römische Funde bei Schlofs Dyck. S. 150—162 (Taf. 6).

Römische Gräber in Biwer. [Aus der Kölnischen Zeitung.] S. 196.

H. Schaaffhausen, Römische Funde in Bonn. S. 196ff.

E. Aus'm Weerth, Römische Villa in Friesdorf. S. 212ff.

A. v. Cohausen, Alte Bauwerke bei dem Rathhaus von Köln. S. 214—220.

Ein römisches Siegesdenkmal im Museum zu Metz. [Aus der Kölnischen Zeitung.] S. 223f.

C. Koenen, Reliefbandschmuckamphoren der Stiftskirche St. Quirin zu Neufs. S. 224.

C. Koenen, Ein Rest der Stadtmauer von Neufs. S. 227f.

Neue archäologische Funde in Rom. [Aus der Kölnischen Zeitung.] S. 231f.

The American Journal of archaeology and of the history of fine arts. Vol. II. Baltimore. 1886.

Heft 1. J. Thacher Clarke, A proto-ionic capital from the site of Neandreia. I. S. 1—20 (9 Textabb.).

W. M. Ramsay, Notes and inscriptions from Asia Minor. II. S. 21—23.

W. Hayes Ward, Notes on oriental antiquities. I. Two Babylonian seal-cylinders. S. 46—48 (3 Textabb.)

W. Hayes Ward, Unpublished or imperfectly published Hittite monuments. I. The façade at Eflatûn-Bunar. S. 49—51 (Taf. I).

A. Furtwängler, Note on Plate V 2 of vol. I. S. 52.

E. Babelon, Recent archaeological discoveries in Persia. S. 53—60.

W. Miller, Excavations upon the Akropolis at Athens. S. 61—65.

Heft 2. W. W. Ramsay, Notes and inscriptions from Asia Minor. III. S. 123—131.

E. Duval, A Hittite cylinder in the musée Fol at Geneva. S. 132—135 (2 Textabb).

J. Th. Clarke, A proto-ionic capital from the site of Neandreia. II. S. 136—148.

W. H. Wards, Notes on oriental antiquities. II. Two seals with phoenician inscriptions. S. 155—156 (2 Textabb.).

An American expedition to Magna Grecia. S. 179.

E. A. Gardner, Excavations at Naukratis. S. 180—181.

The archaeological Journal. Vol. XLIII. 1886.

R. P. Pullan, Explorations and excavations in Asia Minor. S. 1—10.

W. Thompson Watkin, Roman Nottinghamshire. S. 11—44.

W. M. Flinders Petrie, The finding of Naukratis. S. 45—51 (Taf. 1—3).

The Journal of the British archaeological association. Vol. XLII.

Part 1. W. de Gray Birch, The Roman Villa at Bignor, near Chichester. S. 57—64 (2 Taff.).

Allgemeine österreichische Literaturzeitung. 1886.

N. 4. 5. A. Graf Dzieduszycki, Zur Geschichte der archäologischen Forschungen in Galizien. IV. S. 14. V. S. 13.

Mittheilungen des kaiserlich deutschen archäologischen Instituts.

Athenische Abtheilung. Bd. XI. 1886.

Heft 1. E. Fabricius, Eine Pergamenische Landstadt. S. 1—14 (Taf. I).

F. Dümmler, Mittheilungen von den griechischen Inseln. I. Reste vorgriechischer Bevölkerung auf den Cykladen. S. 15—46.

Fr. Studniczka, Attische Porosgiebel. S. 61—80 (Taf. II).

Fr. Studniczka, Thonrelief aus Tenos. S. 87—92.

Römische Abtheilung (Bullettino). Bd. I. 1886.

Heft 1. G. Tomassetti, Il musaico marmoreo Colonnese. S. 3—17 (Taf. I).
W. Helbig, Scavi di Capodimonte. S. 18—36.
W. Helbig, Sopra un ritratto di Gneo Pompeo Magno. S. 37—41 (Taf. II).
W. Henzen, Iscrizione relativa alle Horrea Galbiana. S. 42—44.
A. Mau, Su certi apparecchi nei pistrini di Pompei. S. 45—48 (Taf. III).
N. Müller, Le catacombe degli Ebrei presso la via Appia Pignatelli. S. 49—56.
A. Mau, Storia degli scavi di Ercolano, ricomposta sui documenti superstiti da M. Ruggiero. S. 57—58.

Westermann's Monatshefte. 1886.

Paul Meier, Von Athen nach Olympia. II. S. 376—394.

Notizie degli scavi di antichità. Roma. 1886.

Heft 4. (Aprile).

Repertorium für Kunstwissenschaft. 1886. IX. Band.

Heft 3. Max Ohnefalsch-Richter, Das Museum und die Ausgrabungen auf Cypern seit 1878. II. S. 309—328.

Revue archéologique. Troisième Série. Tome VII. 1886.

Avril. Mai. E. Muntz, Les monuments antiques de Rome (suite). S. 224—242.
A. Lebègue, Recherches sur Délos. S. 243—265.
H. Bazin, La citadelle d'Antibes, étude d'archéologie romaine. S. 277—287.
P. Decharme, Note sur les canophores. S. 288 f.

Ungarische Revue. 1886.

Heft 4. M. Wosinsky, Etruskische Bronzegefäfse in Kurd. S. 309—322 (17 Textabb.).
Heft 5. 6. Joh. H. Schwicker, Budapest im Altertum. II. S. 398—421.
J. Hampel, Der Goldfund von Nagy-Szent-Miklós. III. S. 433—480 (30 Textabbildungen).

Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins. Bd. VII.

Heft 3. 4. J. Schneider, Römerstrafsen in der Umgegend von Aachen, S. 173—178.

Zeitschrift für bildende Kunst, herausg. von C. von Lützow. Jahrg. XXI.

W. Henke, Glossen zur Venus von Melos. I. S. 194—199. II. S. 222—227 (Textabb.). III (Schlufs). S. 257—259 (3 Textabb.).
L. H. Fischer, Aus der Heimat des Odysseus. (Schlufs.) S. 237—246 (9 Textabb.).

Zeitschrift für Numismatik. Bd. XIV. 1886.

Heft 1. A. von Sallet, Erwerbungen des Königl. Münzkabinets. [Auf Taf. 2 ist ein neues Exemplar der Münze von Akrasus mit der Gruppe des farnesischen Stiers abgebildet, aus demselben Stempel wie das bisher einzige Wiener Exemplar, aber von weit besserer Erhaltung, so dafs die Vorstellung von dem Münzbilde wesentlich berichtigt wird; vgl. A. von Sallet's Bemerkungen S. 9 ff.]

WAGENLENKER

BRONZE IN TÜBINGEN.

(Tafel 9.)



Das auf Tafel 9 abgebildete kleine Werk ist den Freunden der alten Kunst zwar seit lange wohlbekannt[1], doch schien der Umstand, dafs die bisherigen Abbildungen heutigen Ansprüchen nicht genügen können[2], ferner seine Wichtigkeit in kunstgeschichtlicher Hinsicht und die Eigenart der Darstellung eine neue Veröffentlichung zu rechtfertigen.

Die Bronze gelangte durch die letztwillige Schenkung eines Herrn Tux[3] mit dessen Münzsammlung, anderen alten Kunstsachen und darauf bezüglichen Papieren im Jahre 1798 in den Besitz der Universität Tübingen und wurde der Universitäts-

---

1) Vgl. besonders die vortreffliche Abhandlung von Karl Grüneisen, die altgriechische Bronze des Tux'schen Kabinet's in Tübingen, in Schorn's Kunstblatt 1835, S. 21 (auch als besondere Schrift erschienen, Stuttgart und Tübingen 1835, 80 S. kl. 8°. Nach dieser Sonderausgabe citiere ich); dazu deren Beurteilung von (Adolf) S(chöll) in F. Kugler's Museum 3 (1835), 268. Gegen Schöll wendet sich die Antikritik F. Kugler's in seinem Museum 3, 315 (= dessen Kleine Schriften 1, 405). — Chr. Walz (das Münz- und Antikenkabinet der Universität Tübingen) in den Jahrbb. des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande 10 (1847), 71. F. G. Welcker, Alte Denkm. 2, 181.

2) Die beste Abbildung war bisher immer noch die erste, eine Lithographie nach einer Zeichnung Karl Müller's, welche der Abhandlung Grüneisen's im Kunstblatt beigegeben ist. Für deren Sonderausgabe (s. Anm. 1) wurde die Zeichnung vom ersten Stein auf einen zweiten übertragen, wodurch sie nicht unerheblich gelitten hat. Danach andere Abbildungen in Guhl-Caspar's Denkm. der Kunst 1, B Taf. V, 15 und in Overbeck's Gesch. d. gr. Plastik 1³, 188 (Fig. 34, 7); Abbildung nach dem Gips in Baumeister's Denkmälern des klassischen Altertums 1, 338. Fig. 355. — Die Bronze ist vielfach in Abgüssen verbreitet: die vorletzte Form nahm 1876 der seitdem verstorbene Modelleur Sigwart in Stuttgart (s. Verhandlungen der Tübinger Philologen-Versammlung, Lpz. 1877, S. 153). Seit kurzem sind in der Gipsgiefserei der K. Museen in Berlin neue wohlgelungene Abgüsse zu haben.

3) Karl Sigmund Tux war in Oels in Schlesien um das J. 1714 geboren: in einem Briefe vom 28. Dez. 1791 sagt er 'da ich bei meinem 77sten Lebensjahre kein schicklicheres Vergnügen finde als mit Antiquitäten umzugehn'. Er starb als Herzoglich Württembergischer Regierungsrat und Lehen- und Wechsel-Gerichts-Secretarius am 29. Jan. 1798 in Stuttgart. Von seinem Vater Friedrich Tux, Württ. Oelsischem Regierungsrat, der ein eifriger Münzsammler war, hatte er diese Neigung zugleich mit der väterlichen Sammlung geerbt. Die Münzen standen für ihn in erster Linie: erst in zweiter Reihe andere »Antiquitäten«. Im J. 1791 veröffentlichte Tux ohne seinen Namen als Probe seiner Münzstudien: *Tentamen catalogi universalis numorum Dyrrachinorum et Apolloniatum, Tubingae opera Schrammii.* Die Tux'sche Münzsammlung war eine Stuttgarter Merkwürdigkeit: am 25. Mai 1761 besuchte sie z. B. Martin Gerbert (später gefürsteter Abt zu St. Blasien im Schwarzwald) auf einer wissenschaftlichen Reise durch Süddeutschland und lobt sie höchlich in seiner darüber erschienenen Beschreibung; vgl. dessen *iter alamannicum, St. Blasii* 1765, p. 319 (²1773, p. 331).

Bibliothek überwiesen[4]. Später bildete diese Tux'sche Hinterlassenschaft den Grundstock des Münz- und Antikenkabinets, der heutigen archäologischen Sammlung der Universität.

Es wäre von Bedeutung zu wissen, wo die Bronze gefunden wurde und wie Tux in den Besitz derselben gelangte. Leider läfst sich darüber nichts feststellen. Ausdrücklich erwähnt war die Bronze nur in einem handschriftlichen Verzeichnis der Tux'schen Kunstsachen (mit Ausschlufs der Münzen) von der eigenen Hand des Besitzers, welches leider jetzt nicht mehr aufzufinden ist, das aber von Grüneisen und von Walz (s. Anm. 1) noch benutzt werden konnte[5]. Darin war unsere Bronze mit folgenden Worten beschrieben: »Ein stehender, mit einer Gattung Sturmhaube bedeckter, sich vorwärts beugender, nackender Soldat, der den rechten Arm ganz vor sich ausstreckt, an dessen Hand die vordersten Glieder der Finger fehlen. Der linke Arm ist mit der zusammengebogenen Hand in der Stellung, als wenn er einen Spiefs gegen seinen Feind ausstofsen wollte. Ist durch das Alter metallbraun angelaufen.« Hier fehlt jede Angabe über die Herkunft und Erwerbung, wie denn eine solche bei den übrigen neun Bronzen[6], welche Tux nach Tübingen schenkte, in jenem Verzeich-

---

4) Vgl. Tübingische gelehrte Anzeigen 1798 S. 369; ferner die Promotions-Rede des Kanzlers der Universität J. F. Lebret *de museo numario ab amicissimo viro Tuxio academiae nostrae in usus publicos legato*, gedruckt Tübingen im Sept. 1800. 4°. H. F. Eisenbach, Beschreibung und Geschichte der Stadt und Universität Tübingen (Tüb. 1822) S. 480.

5) Vgl. Grüneisen a. O. S. 78 und Walz S. 75. Freilich sagt ausdrücklich der von der Universität mit der Übernahme der Tux'schen Schenkung beauftragte Professor Lebret in einem Schreiben vom 21. Apr. 1798, nachdem er wiederholt der sehr sorgfältigen Tux'schen Münz-Kataloge gedacht hat, 'von den übrigen Sachen, als metallnen Bildern u. s. w., fand sich nirgend kein Katalog vor'. Doch konnten die wenigen Blätter, die derselbe umfassen mochte, leicht dem Suchenden entgangen sein. Schon als A. Preuner im J. 1858 die Münzen und sonstigen Altertümer der hiesigen Sammlung katalogisierte, scheint dieses Tux'sche Verzeichnis nicht mehr vorhanden gewesen zu sein, da Preuner nur die von Walz a. a. O. angeführten Stellen daraus citiert. — Auch liegen jetzt noch unter den Tux'schen Papieren zwei Zeichnungen des Wagenlenkers (eine Bleistiftzeichnung und eine in Tusche), welche durch äufsere Merkmale sich als einst Tux'schen Besitz erweisen.

6) Diese neun Bronzen mögen hier kurz aufgezählt sein:

a) Juppiter, sitzend, vorn oberwärts nackt, nur Gewandzipfel von hinten über die linke Schulter, r. Unterarm abgebrochen (er ging nach unten und vorn), l. Arm fehlt fast ganz (ging nach oben und hielt wohl das Scepter), desgleichen fehlen beide Füfse. Auch der Sitz des Gottes ist nicht erhalten. Höhe: 0,062 m. Ähnlich z. B. die Wiener Statuette in Overbeck's Kunstmythologie 1,122 Fig. 11 oder die Neapler in den *Antichità di Ercolano* 6,87.

b) Sog. »Antinous«, stehender nackter Jüngling, r. Standbein, l. Spielbein, Kopf mit ernstem Gesichtsausdruck nach r. gedreht und gesenkt, beide Arme gesenkt, der r. im Ellenbogen nach vorn gehend, die r. Hand nach oben geöffnet, der Daumen nach einwärts gebogen (wie wenn er eine Schale am Rand damit gehalten hätte), der r. Zeigefinger fehlt. Der l. Arm ist auch im Ellenbogen gebeugt, aber der Unterarm viel mehr gesenkt als der r., die Hand so als wenn sie etwas gehalten hätte (z. B. den Henkel eines Kruges). Höhe: 0,209 m. Ganz ähnlich ist unserer Bronze in der ganzen Stellung und Haltung der sog. Idolino in Florenz (abgeb. z. B. *Mus. Flor.* tab. 45. 46. Vgl. Winckelmann's Werke 3, 189. 393), nur ist das hiesige Werkchen kräftiger und derber in den Verhältnissen. Mit der r. Hand unserer Bronze, namentlich hinsichtlich des einwärts gekehrten Daumens, ist zu vergleichen die Pariser Bronze in *Mon. dell' Inst.* 1, 58 oder Overbeck's Plastik 1³, 179 Fig. 39. Danach stellte unser Bildwerk ebenso wie der Idolino und die Pariser Bronze einen Opfern-

nisse gleichfalls vermifst wurde (vgl. Walz a. O. S. 76)[7]. Auch in den noch bei der Universität über die Schenkung vorhandenen Akten und in den Tux'schen Papieren

den mit Schale und Krug dar; s. Friederichs, kleinere Kunst und Industrie im Altertum S. 453.

c) »Tänzer«: eine nackte lang gestreckte, ganz hagere männliche Gestalt, fast nur Haut, Muskeln und Knochen, auch im ganz eingefallenen Gesicht. Höhe: 0,172 m. Sie steht auf dem l. Bein, das r. ist vom Boden gehoben und im Knie nach hinten gekrümmt, der Oberkörper biegt sich rückwärts und dreht sich zugleich nach rechts. Der l. Arm geht nach oben und vorn in die Höhe (die Fingerspitzen der l. Hand fehlen), der r. nach unten und hinten abwärts, der Daumen und Zeigefinger hatte etwas (nicht mehr bestimmbares) gefasst, wovon noch eine kleine Spur vorhanden ist. Sehr beachtenswert, wenn wirklich antik. Abgebildet zu dem angeführten Aufsatz von Walz in den Jahrbb. d. Ver. d. Altertumsfr. im Rheinl. 10 (1847), Taf. 1. S. dazu Welcker ebenda S. 76, der die tanzenden Skelette vergleicht. Darüber s. Olfers, Abh. der Berl. Akad. d. Wiss. 1830, und G. Treu, *de ossium humanorum larvarumque apud antiquos imaginibus* (Gött. 1874) p. 37.

d) Nackter bärtiger ithyphallischer Mann, bekränzt, aus einem Gufsstück durch grobe Nachhilfe mit der Feile und durch Umbiegen z. B. der Arme hergestellt, deren rechter sich in die Lende stemmt, deren linker im Ellenbogen stark gekrümmt sich dem Kopfe nähert. Ganz rohe, stillose Arbeit. Höhe: 0,139 m. Erinnert z. B. an Bildwerke des Judenburger Wagens, s. Mitteil. des histor. Vereins v. Steiermark 3, 67 T. 3—6.

[e) Landmann, vorgebeugt rasch gehend, in der R. einen unter der Hand abgebrochenen Stab, in der L. einen Korb mit Früchten tragend. Höhe: 0,135 m. Modern. — f—i) vier gleichfalls moderne weibliche Statuetten: f) hoch 0,145 m, stehend, nackt bis unter die Brüste, in der gesenkten R. eine kleine flache Schale, in der gehobenen L. ein Tuch (?); g) hoch 0,132 m, stehend, ganz bekleidet, die R. vorgestreckt, die L. auf die Brust gestemmt, Kopf fehlt; h) und i) sind die von Tux so geliebten und gelobten »Dianen« oder »Nymphen« (s. S. 166 und Walz a. a. O. S. 71): der Künstler, denn beide scheinen von einer Hand zu sein, hat wohl Venus-Bilder liefern wollen. Beide sitzen ganz nackt auf einem Baumstumpf, worüber das Gewand gelegt ist: h (hoch 0,175 m) wäscht sich aus einer Schale den linken über das r. Knie gelegten Fufs; i (hoch 0,137 m) kämmt sich.]

[7]) Bei anderen Gegenständen waren in jenem jetzt vermifsten Kataloge die Fundorte angegeben: z. B. hiefs es öfter »aus Rom«, einmal »aus der aufgegrabenen Stadt Pompeji nicht weit von Neapel, selbst abgelangt 1771«. Dann waren auch württembergische Fundstätten Cannstatt, Zatzenhausen, Darmsheim, und endlich eine schweizerische, Augst bei Basel (*Augusta Rauracorum*) genannt; vgl. Grüneisen a. O. S. 79. Diese Angaben Grüneisen's werden fast sämtlich bestätigt durch den Entwurf eines Verzeichnisses der »Antiquitäten aus Häfner- und Glas-Arbeit«, welcher sich noch unter den Tuxischen Papieren findet. Bei fünf Nummern wird als Fundort dort angegeben »zu Zatzenhausen bei Cannstatt in Württemberg auf dem Felde gefunden 1760«. Ausdrücklich mag, obwohl schon Walz a. O. S. 76 darüber ganz richtig geurteilt hat, auch hier angeführt sein, dafs A. Pauly in den neuen Jahrbb. f. Philol. u. Pädag. Suppl.-Bd. 2 (1833), 214 mit den Worten: »ein merkwürdiges Bronzebild des Jupiter, im hieratischen Stil, kam nach Tübingen, wo es lange unbeachtet blieb« zwar offenbar unseren Wagenlenker meint, aber für seine dortige Angabe, dafs derselbe bei Köngen am Neckar 1783 gefunden worden sei, durchaus keinen Grund anzuführen weifs. Ich füge hinzu, dafs in dem ausführlichen und sehr in's einzelne gehenden Bericht vom 30. Dez. 1784, den der Leiter der in Köngen 1783 und 1784 unternommenen Ausgrabungen, Oberamtmann Roser, dem Herzog erstattet hat (in Abschrift auf der hiesigen Univ.-Bibliothek vorhanden), sich keine Statuette verzeichnet findet, welche sich auch nur von fern auf unseren Wagenlenker deuten liefse. Auch kann nicht etwa der im Roser'schen Bericht Bl. 25a genannte bronzene »Jupiter, 6¼ Zoll hoch, in der einen Hand hält er *fulmen*, in der andern *sceptrum*, auch trägt er *pallium*, der l. Vorfufs samt dem Piedestal aber fehlen daran« (vgl. auch noch das Inventarium von 1794, abgedr. in d. Württemb. Jahrbüchern 1837 S. 405) in den Besitz von Tux gelangt und mit dem oben Anm. 6, a erwähnten Juppiter identisch sein, und etwa so die falsche Angabe Pauly's ihre Erklärung finden.

findet sich nirgends die Bronze besonders erwähnt[8]. Überhaupt spricht von seinen Bronzen Tux in den allerdings nicht zahlreichen hier erhaltenen Briefentwürfen nur einmal ausdrücklich. Er schreibt von Stuttgart am 26. Nov. 1757 an einen Feldprediger Bardili zu Susa in Piemont und bittet ihn um Unterstützung seiner Kunstliebhabereien. Dabei macht er einige Mitteilungen über seine Sammlungen. Er spricht zuerst von seinen Münzen, dann fährt er fort: *Il faut que je m'y borne manquant de fonds pour en faire plus grande dépense. Néanmoins je m'échappe quelque fois, et surtout quand je puis avoir à un prix raisonnable des pièces antiques. Il est vrai que les tentations sont très rares, et depuis que j'ai pris du gout pour l'antique, je n'ai attrapé que deux petites statues de bronze antique très bien conservées. Elles présentent des Dianes ou, si vous voulez, des Nymphes nues dont l'une se lave le pied gauche et l'autre se peigne* (s. Anm. 6, h und i). *Elles étoient autrefois dans le cabinet de Mad. la Duchesse mère* (der Witwe des Herzogs Karl Alexander, Marie Auguste, geb. Fürstin von Thurn und Taxis, † 1. Febr. 1756) *et tomboient en partage au prince Louis* (dem späteren Herzog Ludwig Eugen, geb. 1731, reg. 1793—95), *qui les fit vendre au plus offrant avec une quantité d'autres ornemens d'un riche cabinet. . . . . . Suffit qu'à présent huit petites statues antiques, dont il y a un Antinous* (s. Anm. 6, b), *bien conservé, fassent l'ornement de mon petit cabinet.* Hier sind doch gewifs von denselben zehn Bronzen, die Tux später nach Tübingen schenkte, acht bereits erwähnt, drei davon, die beiden »Dianen« oder »Nymphen« und der »Antinous«, mit ausdrücklicher Bezeichnung. Zugleich scheint der Wortlaut der Stelle nahe zu legen, dafs Tux selbst nur die »Dianen« kaufte, dafs er die übrigen sechs Statuetten zwar besafs, wohl ererbt von seinem Vater, aber nicht erst selbst erwarb. Dafs unter den fünf nicht näher bezeichneten der Wagenlenker gewesen sei, läfst sich nicht beweisen, da Tux eben nur acht, nicht zehn Statuetten im Ganzen erwähnt: eben so wenig freilich, dafs er nicht darunter gewesen sein könne, etwa weil Tux das hervorragendste Stück seiner Sammlung gewifs hier genannt hätte, wenn er es schon besessen. Denn Tux war zwar ein eifriger Sammler, aber keineswegs ein Kenner; vielmehr nur ein Kunstfreund, dessen geringste Sorge Kritik war. Jene schreiend modernen »Dianen« behagen ihm, wie seine Worte in dem Katalog (s. Walz a. O. S. 71; vgl. auch die eben angeführte Briefstelle) bezeugen, viel besser als der Wagenlenker, für dessen richtige Beurteilung selbst die Kunstwissenschaft zu

[8]) In dem Tux'schen Testament vom 12. Jan. 1795 heifst es nur »... so will ich hiermit diesen ganzen Vorrat (von antiken und modernen Münzen) nebst allen dazu gehörigen Antiquitäten, metallenen Bildern, Münzbüchern, Catalogis und sonstigen Literalien der Universität vermacht haben«. Vgl. auch Eisenbach a. O. S. 481. In dem Bericht des akademischen Senats an den Herzog vom 9. Juni 1799 werden im Verzeichnis der geschenkten Sachen unter Punkt 5 aufgeführt: »einige alte bronzene und wenige andere kleine Statuen«: die erklärende Beilage dieses Berichts fügt nur Folgendes dazu: »Endlich und 5tens gehören noch hinzu verschiedene Antiquitäten, an der Zahl 15 Stück.« Bei Eisenbach a. O. S. 485, der nach einer Revision vom J. 1821 eine Übersicht vom Bestande der Tux'schen Sammlung giebt, werden aufgeführt »10 antike Statuen von Bronze, 4 neuere von Alabaster und ein Brustbild von Holz, unter dem Namen des Cicero«.

Tux' Lebzeiten noch keinen Mafsstab gefunden hatte. — Am nächstliegenden ist ja die Vermutung, dafs Tux auf seinen Reisen in Italien oder sonstwo im Kunsthandel die Bronze erworben[9] habe: aber ein Beweis dafür läfst sich nicht erbringen.

Die Bronze[10] ist (die Platte worauf sie steht eingerechnet) hoch 0,164 m, sie ist, wie es bei den altertümlichen Kleinbronzen Regel ist, massiv gegossen und wiegt jetzt 646,92 Gramm. Eine im hiesigen chemischen Laboratorium der Universität, von dessen Vorstande Lothar Meyer mit dankenswertester Bereitwilligkeit angestellte chemische Analyse ergab folgende Zusammensetzung[11], welche schon für sich allein die griechische Herkunft der Bronze sehr wahrscheinlich macht:

Kupfer . . .	88,0 %
Zinn	10,7 -
Eisen	0,4 -
	99,1 %
Verlust . . .	0,9 -
	100 %

9) Aus seinen Briefschaften erhellt, dafs Tux schon 1737 in Paris im Verkehr mit Numismatikern, Münz- und Antiquitätenhändlern war. Einmal spricht er von seinen »seit 1764 vorgenommenen verschiedenen Reisen nach Welschland, in die Schweiz und gar viele Teile von Deutschland«. Lebret sagt in der Anm. 4 angeführten Promotionsrede S. 5, dafs Tux vom Herzog Karl *in gravissimis causis* verwendet worden sei, *et cum nostram aulam inviseret Russorum iam Autocrator* (im Sept. des J. 1782, der damalige Grofsfürst, spätere Kaiser Paul I.) *et tum cum rex cum regina neapolitana* (im Nov. des J. 1790 der König Ferdinand IV. mit seiner Gemahlin, Marie Karoline von Österreich) *Ducem adiret et ab eo magno officiorum apparatu coleretur. quot itinera in hoc studium impenderit e schedis ipsius manu scriptis dilucidabimus.* Dieses Versprechen ist von Lebret nicht eingelöst worden. Diese *schedae* kannte der Kanzler Lebret durch seinen Sohn, den späteren Oberbibliothekar in Stuttgart (vgl. Anm. 5), welchen Tux (abgesehen von dem Legat an die Universität) als Universal-Erben in seinem Testament eingesetzt hatte. Diese Papiere sind, wie Grüneisen a. O. S. 79 mitteilt, um 1830 in Stuttgart verbrannt worden. In Stuttgart von mir eingezogene Erkundigungen nach etwa doch noch erhaltenen Tux'schen Papieren sind erfolglos gewesen.

10) Die unmittelbar vom Original genommenen Abbildungen auf T. 9 geben das Werk etwas verkleinert von drei Seiten gut wieder, doch macht dasselbe schon als Bronze, dann aber weil Leib und Glieder stark vorwärts oder rückwärts gehen, einer mechanischen Wiedergabe besondere Schwierigkeiten, welche nicht sämtlich überwunden werden konnten. Auch vermochte die Heliographie der Feinheit der Umrisse nicht ganz nachzukommen. Die beste Abbildung ist die rechts stehende, die am wenigsten gelungene die links stehende Vorderansicht, auf welcher der besonders schöne Oberkörper der Bronze nur ungenügend zu sehen ist. Die mittlere Ansicht fällt dadurch auf, dafs die Figur stark nach ihrer r. Seite überzuhängen scheint. Eine Neigung nach rechts ist freilich vorhanden und erklärt sich aus der Situation: der Lenker die Pferde mit der L. zurückreifsend und an den scharf angezogenen Zügeln einen Halt findend neigt sich, mit der r. Seite dem r. Arm folgend, zugleich etwas nach rechts und vorn, weshalb auch das r. Bein etwas mehr belastet erscheint als das linke. Aber in der Photographie erscheint dieses Überhängen in Folge der Projection des Rundbildes in die Ebene viel stärker als man es bei Betrachtung der Bronze selbst gewahrt.

11) »Aus drei in die Bodenplatte von unten eingebohrten nicht durchgehenden Löchern wurden 0,3588 Gr. Bohrspähne zur Analyse gewonnen. Nach der Entnahme derselben wog die Figur noch 646,92 Gramm und verlor, im Wasser von 17° C. gewogen, 75,8 Gramm, wonach sich das spezifische Gewicht zu 8,533 berechnet. Das Gewicht vor der Anbohrung hatte nach obigen Zahlen 647,28 Gr. betragen. Bei der Kleinheit der aufzuwendenden Mengen liefsen sich nur die hauptsächlichen Bestandteile mit hinreichender Genauigkeit be-

Die Statuette ist mit einer sehr schönen Patina überzogen: der Grundton ist grünlich-braun, viele über den Körper zerstreute Stellen sind rotbraun (leberfarbig), einzelne grün. Die Patina ist fein, glatt und zeigt nur hier und da (geringe) Rauheit, so dafs die Formen nicht gelitten haben, vielmehr dadurch sehr gehoben werden[12].

Auf einer kleinen Platte (lang 0,046 m, breit 0,033 m, hoch 0,003 m)[13], deren eine hintere Ecke abgebrochen ist, steht mit beiden nahe zusammen und mäfsig auswärts gesetzten Füfsen voll auftretend ein nackter Mann, das l. Bein ein wenig vor dem rechten, die Kniee etwas eingeknickt. Der Oberkörper beugt sich stark nach vorn. Ohne die Bodenplatte mifst der Mann 0,161 m: denkt man ihn sich aufgerichtet, würde er über 0,190 m messen. Der r. Arm geht von der Schulter ziemlich gerade, nur wenig gesenkt, vorwärts: die r. Hand ist mit der inneren Fläche nach unten gerichtet, sie stand an den Fingerspitzen höher als an der Handwurzel: das obere Glied des Daumens und die vorderen Glieder der übrigen Finger fehlen: sie waren einst nicht gekrümmt: die Hand hatte nichts gehalten. Der l. Oberarm mit besonders stark entwickelter Muskulatur geht rückwärts, der Unterarm wieder nach vorn. Die Finger der linken Hand krümmen sich, doch nicht ganz zur Faust: zwischen Daumen und Zeigefinger ist ein Loch durchgebohrt, wie wenn die Hand etwas gehalten hätte oder wenigstens dafür vorgerichtet wäre. Der Hals ist steil vorgereckt, der Kopf der Richtung des Halses entsprechend gehoben: der Mann hat einen vollen mäfsig keilförmigen Backen- und Kinnbart, der wie eine ungegliederte Masse erscheint und nur durch oberflächliche Andeutung parallel von oben nach unten gehender Wellenlinien der natürlichen Erscheinung genähert ist[14]. Von dem Kinn-

---

stimmen, während solche, die etwa nur in Bruchteilen von Procenten vorkommen sollten, möglicherweise der Bestimmung entgehen konnten. Mit Sicherheit wurden als Bestandteile nachgewiesen (s. die Angabe im Text). Blei und Zink konnten in irgend nennenswerter Menge nicht aufgefunden werden. Sollten Spuren derselben vorhanden sein, die sich nur bei Anwendung gröfserer Mengen des Metalls würden nachweisen lassen, so könnten doch die Quantitäten dieser Metalle im höchsten Falle nur wenige Zehntel oder nur Hundertstel von Procenten betragen.« LOTHAR MEYER. Die durch diese Analyse festgestellte Zusammensetzung erhärtet in überraschender Weise den griechischen Ursprung unserer Bronze: über ganz ähnliche Zusammensetzung anderer altgriechischer Bronzen vgl. E. v. Bibra, die Bronzen und Kupferlegierungen der alten Völker (Erlangen 1869) S. 82. 84. 88. 98. Besonders bezeichnend dafür ist das Verhältnis von Kupfer und Zinn sowie das Fehlen von Zink.

12) Wenn Grüneisen S. 14 versichert, dafs »sich unter der Pubes eine Spur von Vergoldung zeige«, so habe weder ich selbst noch auch Techniker, welche auf meine Bitte die Bronze prüften, davon etwas gewahren können. Auch die Ansicht Grüneisen's erscheint ganz unbegründet, dafs die meisten Schäden der Bronze (er meint damit kleine Unebenheiten, Löcher, Kerben u. dgl., welche diese Bronze so gut wie fast alle andern hat) von dem Bemühen herkämen, den Goldüberzug abzunehmen.

13) Die kleine Platte, worauf der Wagenlenker mittels zweier von den Füfsen ausgehender angegossener Zapfen aufgenietet ist, hat bezüglich des Materials ganz dasselbe Ansehen wie das Bildwerk selbst, ist ohne Zweifel so alt wie dieses und von Anfang an für dasselbe gemacht und mit ihm verbunden gewesen. Die eine hintere Ecke ist hart am r. Fufs, wo sie durch das Nietloch geschwächt war, abgebrochen: s. die mittlere Abbildung. Ähnliche Platten, um Bronzen standfähig zu machen, sind ganz gewöhnlich, z. B. Arch. Ztg. 1879 T. 7; 1882, T. 1. Athen. Mitteil. 3, T. 1.

14) Die Schamhaare sind (ähnlich wie die Augenbrauen) im Umrifs durch eine kleine Erhöhung ohne Angabe des einzelnen bezeichnet: dabei

bart ist der dünne schmale Schnurrbart geschieden: der Mund erscheint ein wenig geöffnet, die Nase ist an der Spitze, namentlich auf der r. Seite etwas verletzt. Die Augen weit geöffnet blicken aufmerksam und gespannt. Die Augenbrauen sind mit einer feinen, scharfen, erhabenen Linie bestimmt angegeben[15]. Drei übereinanderliegende Löckchen-Reihen umgeben die Stirn. Auf dem Kopf trägt der Mann einen anliegenden Helm aus Metall, der vorn einen steil aufgebogenen Rand, an den Ohren je einen Ausschnitt und hinten einen eingezogenen Nackenschild hat. Er war von einem stattlichen Aufsatz bekrönt, von dem nur Reste vorhanden sind: eine Ansatzstelle vorn gerade hinter dem aufgebogenen Helmrand, eine zweite mitten auf der Höhe des Helms, dann eine dritte hinten und unten, aufserdem hat sich das oben abgebrochene, sich verjüngende untere Ende des Helmaufsatzes mitten auf dem Rücken des Mannes erhalten[16].

Die Erklärung der Stellung ist längst richtig gegeben. A. Hirt und die Künstler Chr. Rauch und J. H. Dannecker erkannten zuerst, dafs ein Wagenlenker dargestellt

---

fehlt nicht eine Andeutung der aufwärts nach dem Nabel hin wachsenden Haarzeile.

[15]) Grüneisen a. O. S. 8 nennt »die Augen grofs, aufgerissen, mit eingegrabenen Pupillen«. Die letzten Worte bedürfen einer Bemerkung. Im r. Auge, das ein klein wenig schräge steht, sieht man mitten eine etwas vertiefte Rundung, die für eine Andeutung der Pupille gelten könnte, aber im l. Auge, das vollkommen gerade steht, fehlt eine solche durchaus. Dieses l. Auge quillt zugleich etwas mehr aus den Lidern hervor als das rechte. An beiden Augen bemerkt man Einschnitte von einem scharfen Werkzeuge, welche dieselben beschädigt haben. Ob eine spätere Hand an ihnen herumgebessert hat? Dies Vorliegen und Schrägliegen der Augen findet sich z. B. auch bei den Aegineten. Die Bezeichnung der Pupillen wäre an sich nicht zu beanstanden: sie findet sich auch an anderen altertümlichen Kleinbronzen, z. B. der peloponnesischen Kriegerstatuette in den Athen. Mitteil. 3, Tf. 1 und der kleinen Athene aus Athen in der Arch. Ztg. 1873, Tf. 10.

[16]) Der Helm war ohne Zweifel ganz ähnlich denen, die wir so sehr häufig auf Vasenbildern (schon auf den ältesten) und sonst abgebildet finden. Auf der Helmkappe erhebt sich ein hoher, schmaler, oben gerundeter Aufsatz, welcher hinten abwärts schwingend in eine lange sich verjüngende Spitze ausläuft, die dem Träger des Helms bis mitten in den Rücken herab reicht. Sonst sitzt dieser Aufsatz (von der hinteren Spitze abgesehen) auf der Helmkappe mit seiner ganzen Unterkante auf. Bei unserer Bronze war derselbe nur an den drei im Text bezeichneten Stellen mit der Helmkappe im Gufs verbunden. Die beiden ausgesparten Stellen wurden später wohl noch, um dem Gufs nachzuhelfen, mit der Feile übergangen, wovon man oben auf der Helmkappe noch Spuren zu erkennen glaubt. Diese künstlichere Befestigung des Helmbusches fand wohl statt um ihn leichter erscheinen zu lassen. Auf den Vasenbildern findet man oft gerade an der Fuge zwischen Helmkappe und -kamm mancherlei Verzierungen, z. B. *Mon. d. Inst.* 1, 24. 51. 10, 4. 5. 11, 24. 33. Gerhard's auserles. Vasenbilder 3, 200. 204. Trinkschalen T. 12. 13. Welcker's alte Denkm. 3, 24, 1. *Mem. d. Inst.* 2, 11. *Ann.* 1875, FG. Arch. Z. 1883, T. 3 u. s. w. An anderen Kleinbronzen haben sich Helmbüsche ähnlich dem, welchen wir an der unsrigen voraussetzen müssen, noch unversehrt erhalten: so an der Kriegerstatuette aus Dodona in Berlin (Arch. Z. 1882, T. 1) und an denen in Florenz und Bologna bei Micali, *Mon. ant.* T. 38, 2. 3 u. T. 39. Von Backenschilden und einem Nasenschild, wie sie oft an derartigen Helmen sich finden, hat unsere Bronze nichts. — Die untere Spitze des Helmkamms (lang 0,017 m, breit 0,003 m, hoch oben 0,003 m, unten 0,002 m), welche sonst vor dem Rücken frei zu schwingen pflegt, berührt hier den Rücken des Mannes (s. die mittlere Abbildung), was sich nicht nur aus der Bequemlichkeit beim Gufs, sondern auch aus der Stellung des Mannes gut erklärt. Jene Spitze geht naturgemäfs einwärts und berührt den Rücken, da der Mann den Hals vorstreckt und den Kopf zurückbeugt.

sei[17]. Dafür spricht in der That Alles, zunächst der feste Stand der beiden nahe zusammengestellten Füſse mit ganzer Sohle auf der Bodenplatte, welche das Wagenbrett vorstellt. Eine entschiedene Entlastung des einen Beines wäre bei dem Stoſsen des Wagens, da sich der Lenker für unvorhergesehene Zufälle bereit halten muſs, nicht am Platze. Ferner ist das Einknicken der Kniee[18] sehr bezeichnend für den Wagenlenker, der bei dem Stoſsen und Springen des Wagens, um nicht aus dem Gleichgewicht zu kommen und vom Wagen geschleudert zu werden, sich etwas in die Kniee läſst, damit er gleichsam mit der federnden Bewegung des Körpers die stoſsende des Wagens auffangen könne. Besonders aber ist die Haltung des l. Armes bezeichnend. Die l. Hand ist gebildet, wie wenn sich ihre Finger um einen von ihnen festgehaltenen Gegenstand herumlegten, welcher so dick ist, daſs zwar Zeige- und Mittelfinger mit dem Daumen zusammenkommen, daſs dagegen die bei-

[17]) Auf eine Widerlegung der abweichenden Erklärungen darf billig verzichtet werden. F. Thiersch glaubte den aus Homer (Β 827 Δ 88 Ε 245) bekannten Bogenschützen Pandaros zu erkennen, Walz a. O. den zum Raube des Palladions herbeischleichenden Odysseus.

[18]) Die vorgebückte Haltung und die eingebogenen Kniee sind auf griechischen Werken bei Wagenlenkern häufig: gewöhnlich halten die beiden gleichmäſsig vorgestreckten Hände die Zügel, auſserdem oft noch die rechte (selten die linke) Hand den Stachelstab. Vgl. z. B. die Vasenbilder bei Panofka, Bild. antiken Lebens 3, 10. *Mon. d. Inst.* 10, 4. 5. 54a. 11, 24. 41. Wiener Vorlegeblätter 5, 7, 2. *Ann.* 1874, T. HI. Arch. Zeit. 1852, T. 41; 1883, T. 1 oder die sicilischen Münzen bei R. Weil in Baumeister's Denkmälern des klassischen Altertums 2, S. 957 ff. Nr. 1130 (Syrakus, s. auch *Mon. d. Inst.* 1, 19, 1). 1134 (Akragas). 1138 (Katana). Seltener findet es sich, daſs die Linke allein die Zügel hat und die Rechte den Stachelstab: so auf syrakusischen Münzen, z. B. auf der schönen oben S. 163 nach einem Berliner Exemplar abgebildeten Tetradrachme, deren Nachweisung ich der Güte M. Fränkel's verdanke, und auf den dieser sehr ähnlichen bei Weil a. O. unter Nr. 1140. 1141. 1144. 1145. In diesen Münzen ist (wie bei unserer Bronze) der l. Arm zurückgenommen und im Ellenbogen stark gebeugt; der r. ist entweder (wie bei unserer Bronze) gerade vorgestreckt, hält aber hier nach den Pferden hin den Stachelstab oder er ist gleich dem linken im Ellenbogen gekrümmt und hält den Stab: so in der oben abgebildeten Münze und bei Weil a. O. Nr. 1140. Über das unserer Bronze in der Armhaltung recht ähnliche Monochrom aus Herculaneum s. Anm. 22. Auf einem etruskischen Elfenbeinrelief (*Mon. d. Inst.* 6, 46), das in der Haltung des Lenkers unserem Werkchen sehr nahe kommt, faſst die L. die Zügel, die R. hält die Peitsche. Ebenso halten die vorgebeugten Wagenlenker auf dem Wandgemälde aus einem Grabe bei Chiusi (Micali, *monum. ant.* t. 70) in der l. vorgestreckten Hand die Zügel, in der r. Hand einen biegsamen Stab. — Über einen Torso in Athen (bei Sybel Nr. 6852), der hierher zu ziehen ist, verdanke ich A. Milchhöfer folgende Mitteilung: »Es befindet sich im nördlichen Propyläenflügel ein abbozzierter Torso aus pentelischem Marmor, der unzweifelhaft einem Wagenlenker gehört ... Erhalten vom Ansatz etwa der Schamhaare (ohne diese) bis über die Halsgrube; Höhe 0,53, Schulterbreite 0,45. Die Figur ist ziemlich stark nach vorn gebogen, der Bauch eingezogen. Der Kopf war nach seiner rechten Seite gedreht, ebendahin beide Arme fast parallel ausgestreckt (nur die Stümpfe vorhanden). Linke Schulter ein wenig höher als rechte. Im Nacken ein Ansatz, doch wohl Haarschopf. Bewundernswert ist die Art wie der Künstler den Marmor angelegt hat: keine Spur von Punktierung, sondern der Verlauf der Rippen, Muskeln, die durch die sehnigen Einschnürungen in den Weichteilen hervorgebrachten Formen sind durch tiefe Meiſselrinnen, welche bis auf die zu erreichende Epidermis herabgehen, vorgezeichnet. Der Kühnheit dieses Verfahrens, welche nur durch das Auge empfunden, nicht beschrieben werden kann, entspricht auch die Meisterschaft in der anatomischen Anlage, welche vollkommen deutlich herausleuchtet. Einig mit mir in der Bewunderung dieses Stückes war der Bildhauer Kopf aus Rom, der es im J. 1877 in meiner Begleitung zuerst sah und sogleich abformen lieſs.«

den letzten Finger nicht die innere Fläche der Hand berühren. Zugleich ist die Haltung der Finger, bezw. die Richtung des zwischen Daumen und Zeigefinger noch nachgebohrten Lochs der Art, dafs nicht sowohl etwas Festes, Stabartiges (z. B. Lanze, Kentron), als vielmehr etwas Weicheres, Nachgiebigeres gefafst gewesen sein mufs: dies waren eben die ledernen Zügel. Die stark hervortretenden Muskeln des rückwärts gezogenen l. Oberarms bezeugen die Anstrengung, mit der die Zügel zurückgerissen werden. Zu dieser Bewegung stimmt auch vortrefflich der im Ganzen vorwärts gebeugte Oberkörper, ferner das durch die Anstrengung des l. Arms mitbewirkte Zurückgehen der l. Hälfte des Oberleibes, das gespannte Einwärtsbiegen des linken Unterarms[19], sodann der vorwärtsgereckte Hals, der erhobene Kopf, die Aufmerksamkeit im Antlitz, die Spannung im Blick; endlich scheint auf den Lippen des Mundes, der sich eben weiter öffnen will, ein Zuruf an die Rosse zu liegen[20]. Auch der vorgestreckte r. Arm fügt sich gut zu dieser Erklärung. Da die Form der freilich verstümmelten Hand sicher stellt, dafs die Hand nichts gehalten hat[21], so darf man nicht annehmen, dafs sie gleichfalls mit den Zügeln beschäftigt gewesen sei, oder dafs sie Stachelstab oder Peitsche gehalten habe; auch die Ansicht (s. Walz a. O. S. 72), dafs der Lenker mit der r. Hand vorgreife, um die von der l. Hand zurückgezogenen Zügel noch kürzer zu fassen, hat keine Wahrscheinlichkeit, da sich in diesem Fall die Finger der Hand gewifs schon zum Zugreifen krümmen würden. Vielmehr ist die ausgestreckte, nach vorn steil aufsteigende flache Hand eine sehr bezeichnende Bewegung zur Beruhigung der zu feurig anziehenden Pferde[22]. Der erfahrene Lenker nimmt die Pferde fest in die Zügel, spricht ihnen zu und beschwichtigt sie, damit kein Ταράξιππος (Paus. 6, 20, 15) über sie Herr werde[23].

Diese Auffassung unserer Bronze als eines Wagenlenkers bestätigt sich voll-

19) Der l. Unterarm ist etwas nach innen gekrümmt (man sehe die mittlere u. die linksseitige Abb.), was in der Natur bei normaler Bildung so nicht vorkommen kann. Doch stört dies kaum. Mit Wolters zu Friederichs' Bausteinen S. 51 die »gezwungene Haltung« durch die Annahme zu erklären, der Lenker habe in der l. Hand aufser den Zügeln den Stab gehalten, geht nicht an. Vgl. auch Anm. 18.

20) Vgl. z. B. Ψ 368 ff.: ἅρματα δ' ἄλλοτε μὲν χθονὶ πίλνατο πουλυβοτείρῃ, ἄλλοτε δ' ἀΐξασκε μετήορα. τοὶ δ' ἐλατῆρες ἕστασαν ἐν δίφροισι, πάτασσε δὲ θυμὸς ἑκάστου νίκης ἱεμένων. κέκλοντο δὲ οἷσιν ἕκαστος ἵπποις, οἱ δ' ἐπέτοντο κονίοντες πεδίοιο.

21) Damit erledigt sich z. B. auch die Ansicht von Schöll a. O. S. 283, der die Stelle der Ilias Ψ 326 ff. vergleichend meint, unser Lenker sei im Augenblick des Umfahrens um das Ziel dargestellt, ziehe mit der Linken das l. Pferd an und lasse mit der R. dem r. Pferd den Zügel locker. Denn zu diesem Zweck war der Gebrauch beider Arme unerläfslich.

22) Daran ist natürlich nicht zu denken, dafs, wie Welcker bei Walz a. O. S. 74 (= Alte Denkm. 2, 182) meint, der Lenker mit der r. Hand ein Pferd durch Streicheln an der Mähne besänftigen wolle. Weder das von Welcker dafür angeführte Relief von Oropos (*Mon. d. Inst.* 4,5. Welcker's A. D. 2, T. 9) beweist dies — dort hielt der Lenker in beiden Händen die (wahrscheinlich einst durch Farbe angegebenen) Zügel —, noch das ebenfalls von Welcker beigezogene Monochrom auf Marmor aus Herculaneum (W. Zahn, Ornamente und Gemälde 2, T. 1. Welcker A. D. 2, T. 10, 16) — dort hält der Lenker mit der L. die Zügel und macht mit der R., wie in unserer Bronze, eine beschwichtigende Bewegung nach den Pferden.

23) Wiederholt findet man z. B. bei Grüneisen S. 45 oder bei Kugler a. O. S. 317. 318 die Ansicht ausgesprochen, dafs man sich die Basis als ursprünglich schräge Wagenplatte vorn erhöht denken müsse, wodurch die Figur das Übergewicht nach vorn verliere und eine kräftigere Stellung bekomme: ebenso gesucht wie unrichtig.

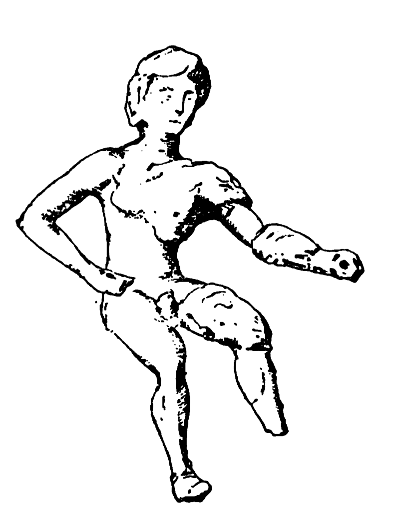
kommen auch durch den Vergleich anderer Kunstwerke (s. Anm. 18), wenn ich auch ein zweites, das bis in alle Einzelheiten stimmt, nicht nachzuweisen vermag. Es wäre sehr erwünscht, wenn in Folge der neuen Veröffentlichung des Tübinger Wagenlenkers Kunde gegeben würde von ähnlichen Statuetten, die sich etwa in öffentlichen oder privaten Sammlungen versteckt halten.

Man pflegt nun aber gewöhnlich unserem Wagenlenker einen Namen aus der Sage zu schöpfen, hält ihn, nachdem Grüneisen ihn als Amphiaraos selbst angesprochen hatte, jetzt meistens mit Welcker für dessen Wagenlenker Baton und glaubt den Augenblick dargestellt, unmittelbar ehe Amphiaraos und Baton mit dem Gespann vom Abgrund verschlungen werden. Der Ausgangspunkt dieser Erklärung ist die vorgefafste Meinung, dafs dies schöne Werk nur in der Götter- oder Heldensage wurzeln könne. »Die Tübinger Bronze« sagt Grüneisen (S. 58) die Benennung Baton zurückweisend »stellt nun einmal unzweifelhaft einen königlichen Helden, nicht einen blofsen Wagenlenker dar«. Aber der Augenschein zeigt nichts als einen »blofsen Wagenlenker«: diejenigen, welche hier Amphiaraos oder Baton sehen, tragen von aufsen her Gründe für ihre specielle Erklärung zusammen und vermögen sie nicht aus dem Werkchen selbst zu gewinnen. Denn dafs etwa der Helm genüge um hier den Amphiaraos zu sichern, oder dafs die in dem Antlitz und der Haltung des Mannes ausgeprägte Spannung sich nur durch Annahme der Situation des Amphiaraos oder Baton erkläre, davon wird Grüneisen niemand überzeugen.

Viel richtiger wird man das Werkchen als das Weihgeschenk eines Wagenlenkers auffassen, wofür ja auch schon der kleine Mafsstab der Ausführung spricht: so reiht es sich einer grofsen Gattung bequem ein und wir bedürfen keiner künstlichen Stützen der Erklärung. Wir besitzen Reliefs, welche für einen Wagensieg geweiht sind (vgl. z. B. *Le Bas, voyage, mon. fig.* pl. 92, 2 und athen. Mitteil. 3, 414. R. Schöne, Reliefs Nr. 73), wir besitzen auch andere Wagenlenker-Statuetten, die gewifs gleichfalls als Votive aufzufassen sind: namentlich hat Olympia solche geliefert. In den tiefsten Schichten um die Altäre fanden sich neben Tier-, Reiter- und Krieger-Figuren namentlich auch solche von Wagenlenkern aus Bronze und Terracotta in rohster Arbeit: zwei aus Bronze sind abgebildet in den »Ausgrabungen« 4, T. 21, 5. 6. Beide stehen auf dem nur aus Stabwerk ohne feste Wandung gebildeten Wagen (die Pferde fehlen), beide nackt, nur den Kopf deckt eine spitze Mütze oder ein breitrandiger Hut. Der eine (Nr. 5) hält noch in den beiden vorgestreckten Armen die Enden der Zügel. Dann fanden sich auch einzelne Statuetten von Wagenlenkern ohne Wagen, kenntlich an der spitzen Mütze und der Armhaltung: davon ist eine abgebildet »Ausgrabungen« 3, 24B, 1. Endlich auch nur ein Wagen als Votiv (wie sonst ein Helm, ein Schild, ein Diskos geweiht wird): »Ausgrab.« 2, 31. Vgl. darüber A. Furtwängler, die Bronzefunde aus Olympia, Abh. d. Berl. Akad. d. Wissensch. 1879, S. 29 ff. So erklären wir auch unseren Wagenlenker als ein Votivbild an einen Gott für einen Wagensieg gleich jenen olympischen[19].

19) So weihte z. B. der Krieger [illegible] (oder Κα-[illegible]) sich selbst im Bilde dem Apollon für einen Sieg: s. die lakonische Bronze in den athen. Mitteil. 3. T. 1.

Näher als diese ungeschlachten olympischen Bronzen vergleicht sich unserem Werk eine Bronze, welche am 12. März 1883 auf der Akropolis zu Athen bei Gelegenheit der zwischen der S.-O. Ecke des Parthenon und dem Museum damals veranstalteten Ausgrabungen gefunden wurde und jetzt in eben diesem Akropolis-Museum aufbewahrt ist. Ich habe sie kurz nach der Auffindung selbst dort gesehen. Die beistehende Gilliéron'sche Skizze davon wird der Vermittlung des Herrn P. Wolters verdankt, der dazu bemerkt: »Hoch 0,090 m. Ob die Linke die Rückseite nach oben oder unten kehrt, ist nicht mit Sicherheit zu sehn. Löcher in beiden Händen. Die Figur ist durch sehr starken Rost entstellt«. Dafs ein Wagenlenker dargestellt ist, lehrt der Augenschein: die beiden Hände sind für das Fassen der Zügel vorgerichtet. Der Lenker läfst nicht den Pferden die Zügel, sondern er zieht an, hierin dem Tübinger ähnlich. Dies zeigt die Haltung namentlich der rechten Hand und das tiefe Einsinken der Oberschenkel in die Kniee: letzteres findet sich öfters bei Wagenlenkern: s. z. B. Arch. Ztg. 1853, T. 55. *Mon. d. Inst.* 8, 3. Wiener Vorlegebl. 5, 7, 2. Overbeck Gall. her. Bildw. T. 8, 1. Ob der Mann Hut oder anliegenden Helm trägt, bleibt bei der schlechten Erhaltung der Bronze unsicher, ebenso läfst sich auch über den Stil kaum etwas sagen. Nur empfehlen der Fundort und die gleichzeitig bei jenen Ausgrabungen gefundenen Gegenstände die Annahme, dafs die Bronze der altertümlichen Kunst — ebenso wie die Tübinger — angehöre: wofür auch die Schmalheit der Hüften spricht. Auch diese athenische Bronze ist gewifs als Weihgeschenk aufzufassen und stützt somit unsere Erklärung. Diese kleinen Gaben vertraten für kleine Leute die Stelle der prächtigen Zwei- und Viergespanne, welche Vornehme und Reiche nach erlangtem Wagensieg von berühmten Künstlern als Weihgeschenke herstellen liefsen, wie z. B. in Olympia ein Wagen mit Wagenlenker (ἅρμα χαλκοῦν καὶ ἀνὴρ ἀναβεβηκὼς ἐπ' αὐτό Paus. 6, 12, 1) stand, der für dortige Siege des Hieron geweiht und von Onatas verfertigt war. Ohne Zweifel dienten auch die anderen Zwei- oder Viergespanne, von deren Verfertigung durch namhafte Künstler, wie Kalamis, Euphranor, Lysippos u. A., wir hören, wenigstens zum gröfseren Teil, demselben Zweck, und wir verstehen leicht, dafs die häufige Behandlung dieses künstlerischen Vorwurfs auch der Darstellung der Wagenlenker zu gute kam, dafs man mehr und mehr auf besonders sprechende, der Handlung angepafste Haltung derselben hingeführt wurde: ein Gesichtspunkt der auch beachtet sein will bei der von Plinius 34, 71 gegebenen Nachricht, dafs einen (offenbar durch schematische Haltung später auffällig gewordenen) Wagenlenker des Kalamis Praxiteles durch einen Lenker von seiner Hand ersetzte[25].



[25]) Schöll a. O. S. 278 hat Grüneisen's mythologische Erklärung der Tübinger Figur mit guten Gründen angefochten, aber ohne Nachfolger zu finden. Freilich seine eigene Erklärung, wonach

Dafs unsere Bronze etwa nur den Teil eines einst vollständigen Gespannes darstelle, dafs demnach der Wagen (bis auf das Bodenbrett) und die Pferde verloren seien, ist ganz unwahrscheinlich. Dagegen spricht schon die Form der gewifs gleich alten (s. Anm. 13) Unterplatte. Vielmehr konnte und mufste hier, wie bei jenen einzelnen Wagenlenkern aus Olympia und wie wohl auch bei der athenischen Bronze, allein der Lenker, der das Gelübde vollzog, in der charakteristischen Stellung seines Berufs genügen (vgl. Friederichs-Wolters, Bausteine S. 101).

Die Nacktheit des Lenkers darf nicht auffallen: die griechischen Wagenlenker trugen freilich nach Ausweis der Kunstwerke gewöhnlich einen langen schlichten Chiton; doch finden sich viele Ausnahmen von dieser Regel. Unser Künstler stellte den Lenker nackt dar, weil dadurch die Gestalt um vieles ausdrucksvoller wurde: solche Abweichung von der Wirklichkeit gestattete sich je nach künstlerischem Bedürfnis die griechische Kunst unbedenklich. Sehr nahe liegt auch hier der Vergleich mit den Aegineten (s. gleich unten), welche nackten Leibes gebildet sind und nur Helm, Schild und Lanze tragen. Übrigens sind ja auch jene oben erwähnten Lenker aus Olympia von der Kopfbedeckung abgesehen nackt, ebenso der genannte in Athen. Den Helm hat der Künstler dem Lenker gegeben, um die Stattlichkeit der Erscheinung zu erhöhen[26].

Das Hauptinteresse erregt aber die Bronze durch ihren Stil und die meisterliche Ausführung. Schon F. Thiersch, welcher den hier verborgenen Schatz 1827 für die Wissenschaft entdeckte, wies auf die allerdings für jemand, dem die Aegineten täglich vor Augen waren, unverkennbare Ähnlichkeit mit diesen hin. Dann ist namentlich Grüneisen (a. O. S. 16ff.) diesem Gesichtspunkt in sorgfältiger Ausführung nachgegangen. Von Äufserlichkeiten abgesehen, wie z. B. der Nacktheit des Körpers, der Haar- und Barttracht oder der Form des Helmes, erinnert vor allem an sie die gleichmäfsige Genauigkeit und Schärfe der Arbeit im Körperlichen, die Sicherheit bis in's einzelne. Der hagere, in den Hüften schmale, etwas hochbeinige Körper (von $7\frac{1}{2}$ Kopflängen, der in dieser Schmalheit und Länge die Aegineten

die Figur das Siegesbild eines wagenlenkenden Fürsten darstellt, der eben um die Meta fährt, ist auch nicht zu billigen. Der Helm reicht für die Annahme des fürstlichen Wagenlenkers nicht aus, die Haltung der Hände erlaubt nicht die Annahme des Umfahrens der Meta (s. Anm. 21); das kleine Werk endlich will uns als Weihgeschenk eines Fürsten etwas zu dürftig vorkommen. Aber Schöll hat sich doch von dem Bann der mythologischen Erklärung befreit.

26) Über den langen Chiton als regelmäfsige Tracht der griechischen Wagenlenker vgl. die oben Anm. 18 angeführten Kunstwerke und z. B. W. Helbig, d. homer. Epos aus den Denkm. erläutert S. 118. 119. A. Michaelis, d. Parthenon S. 245. Vollgerüstete Wagenlenker z. B. *Mon. d. I.* 10, 54a. 11, 24. Nackt (auch ohne Kopfbedeckung) bis auf einen über die Schulter oder Arme zusammengefalteten Mantel sind die Lenker z. B. in den Wiener Vorlegeblätt. 5, 7, 2 und in Baumeister's Denkmälern 2, S. 959 Nr. 1134. Der Lenker (Baton) auf der korinthischen Vase *Mon.* 10, 4. 5 trägt den langen Chiton und dazu den Helm. Auf der Vase des sog. Dipylonstils in den *Ann.* 1872, T. 1 hat der Lenker den Helm und einen gegürteten bis zu den Knieen reichenden Chiton. Auf den Anm. 18 erwähnten Grabgemälden aus Chiusi trägt von den beiden langgewandeten Wagenlenkern der eine den Helm, der andere eine anliegende Kappe, auf einer archaischen Terracotta in Paris (*Gazette archéol.* 1883, *t.* 49) hat der Wagenlenker den Helm und über dem langen Gewand noch den Panzer.

noch etwas überbietet) steht dem sehnigen, gestählten Lenker gut an. Besonders bezeichnend sind die vorn und seitwärts flachen Oberschenkel (s. die Abbildung rechts), das hohlleibige des vorgebeugten Oberkörpers, der bestimmte Ansatz der Weichen, und namentlich der deutlichst herausgearbeitete Brustkorb. Die Hände und Vorderarme haben gelitten und stehen überhaupt dem übrigen etwas nach: um so schöner sind die Füfse. Die Vorzüge der Aegineten sind in unserer Bronze bewahrt ohne jene der Natur widersprechenden Eigentümlichkeiten derselben, z. B. in der Bildung des Brustknorpels, des geraden Bauchmuskels, der Füfse (s. M. Wagner's Bericht über die aeginet. Bildwerke S. 97 ff.), der schrägen und vorliegenden Augen (doch s. Anm. 15).

Aufser der lebensvollen Ausführung des Körperlichen verdient auch die auf's glücklichste der Handlung angepasste und künstlerisch abgewogene Stellung unsere Bewunderung. Man beachte z. B. den Gegensatz im Vor- und Zurückgehen der Arme und Beine, der rechten und linken Körperhälfte, dann die leise Wendung des Kopfes nach rechts, welche zu der beschwichtigenden Bewegung der Hand stimmt u. s. w., und man wird in dem kleinen Werk einen unerwarteten Reichtum künstlerischer Motive entdecken[27].

Wie im rein Körperlichen unsere Bronze einen Fortschritt über die Aegineten zeigt, so auch im Geistigen. Der Zwiespalt, der uns bei den Aegineten stört, wenn wir die Köpfe mit den Leibern vergleichen, ferner jenes aktmäfsig Schematische in den Stellungen der Aegineten ist hier überwunden. Der Archaismus, der in den Aeginetenköpfen wie eine Fessel empfunden wird, ist hier so weit gemildert, dafs Antlitz und Körper vollkommen harmonisch zusammengehen, ohne dafs der eigenartige Reiz, welchen die archaische Kunst ihren Schöpfungen zu verleihen weifs, irgendwie in seiner Unmittelbarkeit und Frische litte. Der gehaltene Ausdruck des feinen aufmerksamen Gesichts stimmt zur Handlung vortrefflich. Bei dieser wohlthuenden Harmonie zwischen Erfindung und Ausführung ist die Frage müfsig, ob dem Künstler des kleinen Werkes etwa nur das Verdienst der letzteren, nicht aber auch, sofern er vielleicht von einem Vorgänger den Typus entlehnte, das Verdienst der ersteren zukomme: denn es fehlen uns alle Mittel sie genügend zu beantworten.

Die Ähnlichkeit mit den Aegineten beweist natürlich nichts für Herkunft aus Aegina: wenigstens an peloponnesische könnten wir denken, wenn damit etwas gewonnen wäre. Später als in die Mitte des fünften Jahrhunderts wird man die Herstellung der Bronze nicht ansetzen dürfen: wahrscheinlich wurde das Werk noch etwa ein Jahrzehnt früher verfertigt.

Tübingen.

L. Schwabe.

---

[27]) Overbeck, Gesch. d. gr. Plastik 1^3, 189 nennt unsere Bronze »die Krone ... vielleicht aller archaischen Bronzen«: ich habe dagegen nichts einzuwenden.

DAS PLATÄISCHE WEIHGESCHENK
IN DELPHI.

Das interessanteste Denkmal altgriechischer Zeit in Constantinopel ist die bronzene aus drei in einander gewundenen Schlangenleibern gebildete Säule auf dem Atmeidan, dem früheren Hippodrom der byzantinischen Kaiser. Das über fünf Meter hohe Denkmal, das seit der Erhöhung des Atmeidan im Jahre 1630 bis fast zu seiner Mitte verschüttet war, ist 1855 durch Newton völlig blofsgelegt und die auf den untersten Schlangenwindungen befindliche Inschrift von Dethier und Frick im Januar 1856 entdeckt und veröffentlicht worden[1]. Seitdem gilt es fast allgemein für gesichert, dafs die Schlangensäule ein Überrest des Weihgeschenkes ist, welches die Hellenen nach dem Siege bei Platää dem Delphischen Apollon errichtet haben[2].

Nach dem Berichte des Herodot bestand das Weihgeschenk aus einem goldenen Dreifufse über einer dreiköpfigen ehernen Schlange, und Thukydides überliefert, der Spartanerkönig Pausanias, der Oberbefehlshaber in der Schlacht bei Platää, habe auf dem Anathem ein Elegeion anbringen lassen, in dem er sich selbst Sieger über die Meder und Stifter des Weihgeschenkes nannte. »Dieses Elegeion liefsen die Lakedämonier gleich damals von dem Dreifufs wieder abmeifseln und schrieben die Namen der Städte darauf, die zusammen die Barbaren besiegt und das Weihgeschenk aufgestellt hatten« (Herodot IX 81, Thukydides I 132; s. unten S. 180. 184). Von den späteren Schicksalen des Denkmales wissen wir, dafs es im zweiten heiligen Kriege durch die Phokier seines Goldschmuckes beraubt worden, aber in verstümmeltem Zustande bis in das vierte Jahrhundert n. Chr. in Delphi verblieben ist. Constantin liefs dann den platäischen Dreifufs wie so viele altberühmte Denkmäler nach Byzanz bringen und im Hippodrom der neuen Hauptstadt aufstellen[3].

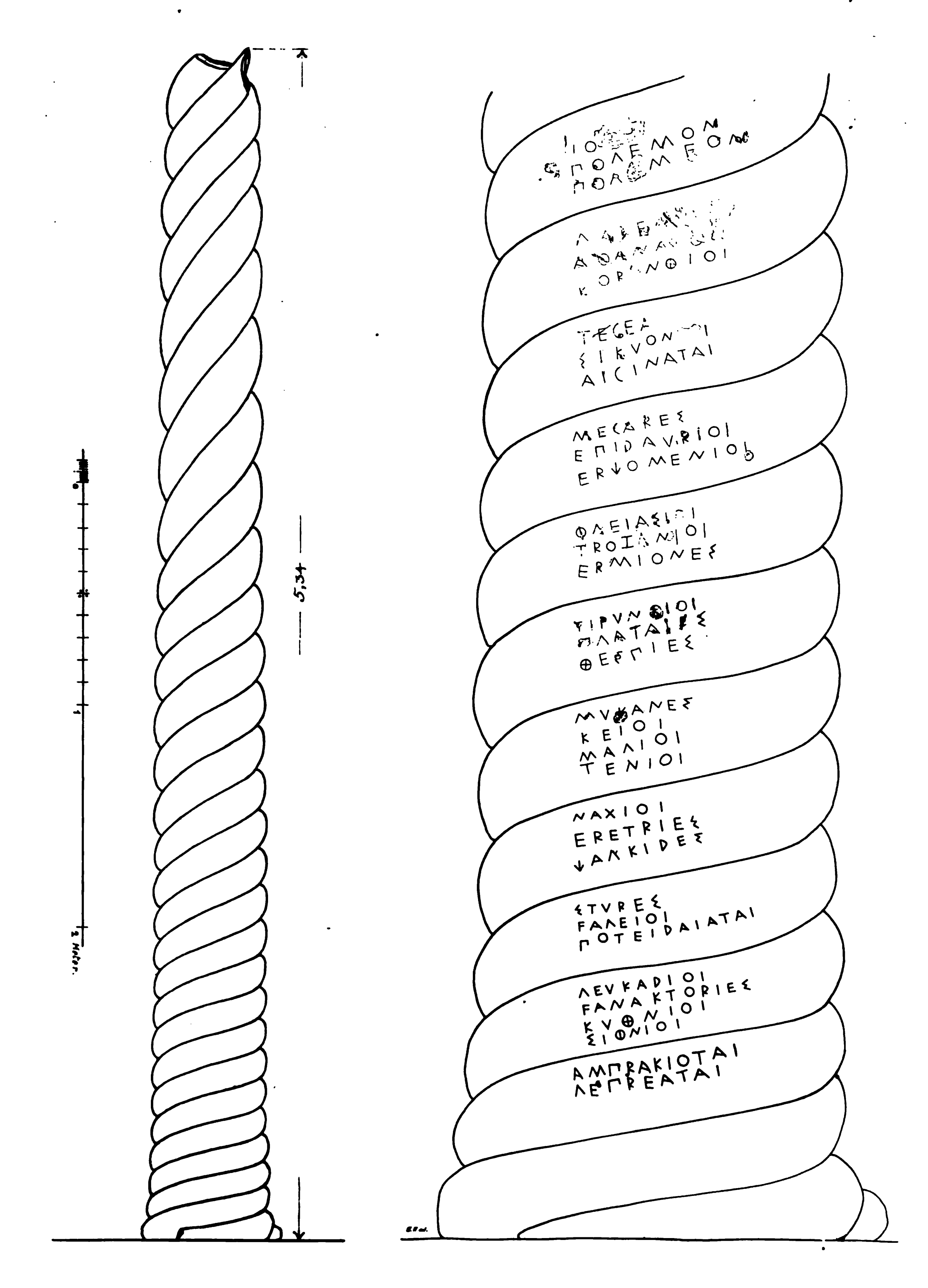
Die Namenliste von einunddreifsig als Mitkämpfer in den Schlachten von Salamis und Platää aus Herodot bekannten griechischen Staaten, dazu Theile einer Überschrift sind auf dem Schlangengewinde in Constantinopel erhalten. Die Inschrift ist also eine historische Urkunde ersten Ranges, und das bronzene Schlangen-

---

[1] Newton, *Travels and discoveries in the Levant*, II S. 25; Frick, Jahrbücher für Philologie 1862 S. 441 ff., Supplementband III S. 487 ff.; Dethier und Mordtmann, Epigraphik von Byzantion (Denkschriften der Philos.-histor. Classe der Wiener Akademie Bd. XIII 1862). Vgl. Röhl, *Inscriptiones Graecae antiquissimae* 70; Friederichs-Wolters 227.

[2] Die Bedenken, welche Ernst Curtius und Andere seiner Zeit veranlafst haben, den Delphischen Ursprung der Schlangensäule zu bezweifeln (Vgl. Göttinger Nachrichten 1861 S. 361 ff., Archäologische Zeitung 1867 (Bd. 25) S. 137*), erledigen sich wie ich glaube durch die im folgenden nachgewiesene thatsächliche Unrichtigkeit der früheren Angaben, auf denen sie beruhen.

[3] Vgl. die genauen Darstellungen der Geschichte des Weihgeschenkes bei Frick (in der Abhandlung in den Supplementbänden) und bei Dethier und Mordtmann.


5,34

gewinde selbst gehört zu den werthvollsten Überresten, die wir von antiken Anathemen besitzen.

Der Wichtigkeit des Monumentes sind die bis jetzt vorliegenden Publikationen der Inschrift und der Säule durchaus nicht entsprechend; nicht einmal über den Thatbestand geben sie genügende Auskunft. Bei der letzten Aufnahme der Inschrift durch Dethier und Mordtmann ist zwar (S. 3 ff.) verzeichnet, welche Buchstaben sicher und welche »sehr undeutlich sind und bestritten werden können«; dagegen sucht man vergeblich nach einer genaueren Angabe dessen, was von den als unsicher bezeichneten Buchstaben erhalten ist, und welche sonstigen Lesungen die erkennbaren Reste gestatten würden. Auch sind in allen Publikationen die Schriftformen nur ganz im Allgemeinen nachgeahmt, nicht mit der Treue wiedergegeben, die man bei einem so hervorragenden und fest datirbaren epigraphischen Denkmale verlangen mufs. Die Abgüsse der Schlangensäule können, ganz abgesehen davon dafs sie nicht Jedermann zugänglich sind, diesen Mangel nur zum Theil ersetzen, weil auf dem Gips nur die am besten erhaltenen Namen — etwa die Hälfte — sichtbar sind.

Von der Säule selbst ist niemals eine genaue Aufnahme angefertigt worden; in den veröffentlichten Zeichnungen beruht nur die Wiedergabe des unteren Theiles auf Messungen, das Übrige auf Schätzung. Endlich stehen sich hinsichtlich der Rekonstruktion des Weihgeschenkes noch immer zwei Ansichten gegenüber. Dethier und Mordtmann sahen in der Schlangensäule den Untersatz für den goldenen Dreifufs, dessen Beine sie sich durch die nach drei verschiedenen Seiten gewandten Schlangenköpfe getragen dachten[4]. Dagegen ist betont worden, dafs die Oberfläche des 1848 bei der Sophienkirche in Constantinopel gefundenen Oberkiefers eines der drei Schlangenköpfe keine Befestigungsspuren zeige, und ferner, dafs keinerlei Analogien eines solchen Denkmales, wie Dethier und Mordtmann das Weihgeschenk rekonstruiren, sich aus dem Alterthume nachweisen lassen, dafs Schlangenleiber vielmehr niemals bei altgriechischen Geräthen als statische Stützen und säulenartige Träger verwendet worden sind[5]. Mehr Beifall hat die von H. Strack vorgeschlagene Wiederherstellung des Denkmales gefunden. Nach ihm hat man sich das Schlangengewinde in der Mitte zwischen den Beinen des Dreifufses unterhalb des Kessels angebracht zu denken, derart, dafs zwischen je zwei Beinen immer einer der drei Köpfe sichtbar wird. Das so rekonstruirte Denkmal ist nur in einer sehr flüchtigen, nicht einmal von Strack selbst herrührenden Skizze veröffentlicht worden, die natürlich nicht befriedigen konnte[6].

Ein Aufenthalt in Constantinopel im September 1885 bot mir Gelegenheit, das Schlangengewinde auf dem Atmeidan genauer untersuchen und eine neue Copie der Inschrift anfertigen zu können. Nach dieser in halber Originalgröfse ausgeführten Zeichnung ist die Inschrift, mechanisch auf ein Achtel des Originals verkleinert, auf der Beilage wiedergegeben worden.

[4]) Vgl. die Abbildungen a. a. O. Tafel II und IV. [5]) Curtius, Gött. Nachrichten 1861 S. 385.
[6]) Bei Dethier und Mordtmann Tafel III Fig. 24c.

Dank dem freundlichen Entgegenkommen des Herrn Regierungsbaumeister Paul Graef können wir auf derselben Beilage jetzt auch eine mit Hülfe des Berliner Abgusses ausgeführte genaue Aufnahme des Schlangengewindes in geometrischer Zeichnung mittheilen. Ferner hat Graef es unternommen, mit Benutzung der Idee Stracks, für die Gestaltung des Einzelnen aber auf Grundlage seiner in Olympia ausgeführten speciellen Studien über die Formen der anathematischen Dreifüſse, wie sie sich aus den bei den Ausgrabungen gefundenen Theilen von solchen ergeben, eine neue Rekonstruktion des delphischen Denkmals zu entwerfen. Seine mit groſser Sorgfalt ausgeführte Originalzeichnung konnte technischer Schwierigkeiten wegen leider nicht unmittelbar reproducirt werden, und wir muſsten uns daher auf die unten S. 190 mitgetheilte Wiedergabe einer kleineren Skizze beschränken.

I. DIE INSCHRIFT.

Das Schlangengewinde steht gegenwärtig in einer fast drei Meter tiefen, brunnenartig ausgemauerten und mit einem Eisengitter umgebenen Grube, in die man, um zur Inschrift zu gelangen, hinabsteigen muſs. Die Inschrift ist in einem senkrechten, schmalen Streifen über die dritte bis dreizehnte Windung von unten eingegraben. Während die untersten Theile gut erhalten sind, werden weiter nach oben die Schriftzeichen immer undeutlicher, so daſs man anfangs von der Überschrift auf der dreizehnten und den drei ersten Namen auf der zwölften Windung kaum eine Spur zu erkennen vermag. Die Oberfläche der betreffenden Schlangenwindungen ist nämlich nicht nur stark abgeschliffen und stellenweise durch Oxydation zerstört, sondern über und über mit tiefen Scharten bedeckt, die augenscheinlich von Säbelhieben herrühren. Erst nachdem sich das Auge an den eigenthümlichen Charakter der Schriftzüge gewöhnt hat, deren Linien nicht durch einzelne kräftige Hiebe eines groſsen Meiſsels hergestellt, sondern mit einem feinen Instrument allmählich eingearbeitet sind, ist es möglich, die Buchstabenreste von Säbelhieben und zufälligen Verletzungen mit Sicherheit zu unterscheiden.

An zwei Stellen ergab meine Copie Abweichungen von den älteren Abschriften. Auf der elften Windung lasen Frick wie Dethier und Mordtmann ΣΕΚVΟΝΙΟΙ. Ich vermochte dagegen nur ΣΙΚVΟΝΙΟΙ zu erkennen und halte die Möglichkeit einer Ergänzung des Iota zu Epsilon für ausgeschlossen. Vor dem Originale habe ich darüber notirt: »die Stellung von Ι (genau in der Mitte zwischen Σ und Κ) spricht für Iota, von Querhasten sehe ich keine Spur. Oben an Ι sind zwei Abschürfungen, eine gerad und eine schief, kein Rest einer scharfen Buchstabenlinie. Die senkrechte Hasta ist vollkommen deutlich, scharf und tief, die horizontalen Hasten müſsten also viel weniger tief gewesen sein«. Der Fehler der früheren Abschriften ist offenbar aus der falschen Voraussetzung entstanden, daſs Σεκυώνιοι, die epichorische Form, die sich auf der Mehrzahl der vielverbreiteten Sikyonischen Münzen findet, die allein zulässige sei[7].

[7]) Auch Frick hat ursprünglich richtig Σικυώνιοι gelesen; er sagt darüber S. 496: »Die Form Σεκυώνιοι konnte nach der zweiten Lesung nicht mehr bezweifelt werden. Sie wird durch Münzen

Wichtiger ist die zweite Abweichung; sie betrifft die Überschrift. Frick, Mordtmann und Dethier haben auf der dreizehnten Windung gelesen:

ΛΠΟΛΟΝΙΘ·Ο

Ν ΜΑΓΟΝ

Gleich bei der ersten Nachprüfung ergab sich mir, dafs diese Lesung unmöglich richtig sein könne. Von einem Λ am Anfang von Z. 1 vermochte ich auch nicht die geringste Spur zu erkennen. Die Stellung des Π genau in der Senkrechten über den übrigen Zeilenanfängen schliefst geradezu die Möglichkeit aus, davor einen Buchstaben zu ergänzen. An Stelle des zweiten Ο in derselben Zeile war ganz deutlich ein Ε zu lesen, statt ΝΙ ein Μ etc.

Rein mechanisch, ohne zunächst auf den eventuellen Sinn Rücksicht zu nehmen, gelangte ich selbst zu der auf der Zeichnung genau wiedergegebenen Lesung:

ΙΟ

ΠΟΛFΜΟΝ

ΠΟΛ ΜFΟΝ

Zeile 1 ist das Ο zweifellos[8], davor ist eine senkrechte Hasta sicher; sie sieht ganz wie die übrigen Buchstabenreste aus, kein glatter Schnitt, sondern eine Reihe kleiner Schlitzchen. Links davon parallel eine zweite Linie, die von einem Buchstaben stammen aber auch zufällig sein kann. Hinter Ο könnte ein Buchstabe durch Oxydation verloren sein; weiterhin ist die Oberfläche wieder intakt, Buchstabenspuren sind hier nicht wahrzunehmen. Sie müfsten also vollständig weggeschliffen sein, was unbedenklich angenommen werden kann, da die obere Hälfte der einzelnen Windungen immer besonders stark abgerieben ist, während die nach unten gewendeten Theile mehr geschützt waren.

Zeile 2 ist ΠΟΛΕΜΟΝ ganz sicher. Von dem Ε fehlt nur der unterste Querstrich (durch Oxyd weggefressen); das Μ ist sehr breit, aber bis auf das untere Ende der dritten Hasta ganz erhalten; nur von dem Ν ist die dritte Hasta nicht sicher zu erkennen. Hinter Ν könnte noch etwas gestanden haben, doch ist auf dem kleinen rostfreien Stück dahinter keine sichere Spur.

Zeile 3 sind die Buchstaben ΠΟΛ ΜΕΟΝ sicher, der vierte Buchstabe ist durch Oxydation zerstört, ebenso wie der unterste Querstrich des Ε. Vor Π hat sicher nichts gestanden, hinter Ν ist die Oberfläche zerstört, aber es scheint nichts mehr gefolgt zu sein. Höchstens 2 Buchstaben liefsen sich ergänzen, da weiterhin die Oberfläche wieder intakt ist und keine Schriftspuren zeigt[9].

bestätigt«. In der späteren Abschrift von Mordtmann und Dethier ist das Ε als zur Kategorie 4 gehörig bezeichnet, zu »den kaum erkennbaren und deswegen nicht sicheren Buchstaben«.

[8]) Auch die ersten Herausgeber hatten dieses Omikron bemerkt; Frick S. 496: »Bei der ersten Auffindung der Widmungsworte meinten wir anfangs über dem Π von ΑΠΟΛΟΝΙ ein Ο lesen zu müssen. Spätere Revisionen überzeugten uns von einem Irrthum«.

[9]) Die obenstehenden angesichts des Originales aufgezeichneten, nur neu redigirten Bemerkungen hat Fr. Köpp, der gleichzeitig mit mir in Constantinopel war und mich bei der Untersuchung der Schlangensäule wiederholt freundschaftlich unterstützt hat, vor dem Original genau kon-

Über den Erhaltungszustand einzelner Buchstaben der Namen hier genau Rechenschaft zu geben, scheint, da die Lesung und Ergänzung nirgends zweifelhaft ist, überflüssig. Nur das mufs ich bemerken, dafs von den Buchstabenresten, die Dethier und Mordtmann auf den Windungen 8, 9 und 10 (von unten) unter den jedesmal wohlerhaltenen drei Namen verzeichnet haben, ich auch nicht die geringste Spur zu erkennen vermochte. Da es sich um die am meisten geschützten Plätze handelt, ist es nicht zu begreifen, wie die betreffenden Schriftzeichen so abgeschliffen sein sollten, dafs sie nur unter besonders günstigen Umständen sichtbar wären.

Auf Grund der älteren Lesung hatte Göttling[10] die Überschrift hergestellt: Ἀπόλ(λ)ωνι θ[ε]ῶ[ι στάσαντ' | ἀ]ν[άθη]μ' ἀπὸ Μ[ήδων], eine Fassung, die allgemein Anklang gefunden hat. Nach der neuen Lesung sind πόλεμον in Zeile 2 und [ἐ]πολ[έ]μεον in Zeile 3 ohne weiteres klar und damit der Inhalt der Überschrift im Wesentlichen gegeben. Das Augment von ἐπολέμεον kann am Anfang von Z. 3 nicht ergänzt werden, es mufs also am Ende von Z. 2 gestanden haben. Das blofse τὸν πόλεμον ἐπολέμεον entspräche nicht dem alten Sprachgebrauch: dieser verlangt einen pronominalen Hinweis auf die nachfolgenden Namen. Daher wird in Zeile 1 nicht τ]ὸ[ν, sondern τ]ο[ίδε τὸν zu ergänzen sein, und es ergiebt sich nun, dafs in jeder Zeile gleich viele Buchstaben standen:

ΤΟΙΔΕΤΟΝ	τοίδε τὸν
ΠΟΛΕΜΟΝΕ	πόλεμον ἐ-
ΠΟΛΕΜΕΟΝ	πολέμεον.

Dieses auch äufserlich befriedigende Resultat wird als ein Beweis für die Richtigkeit der Ergänzungen gelten können.

Wie verhält sich nun die somit wiedergewonnene Lesung zu den Nachrichten, die wir über die Fassung der Aufschriften auf dem Denkmale haben? Die Stelle bei Thukydides lautet wörtlich: I 132: (Παυσανίας) ἐπὶ τὸν τρίποδά ποτε τὸν ἐν Δελφοῖς, ὃν ἀνέθεσαν οἱ Ἕλληνες ἀπὸ τῶν Μήδων ἀκροθίνιον, ἠξίωσεν ἐπιγράψασθαι αὐτὸς ἰδίᾳ τὸ ἐλεγεῖον τόδε·

Ἑλλήνων ἀρχηγὸς ἐπεὶ στρατὸν ὤλεσε Μήδων
Παυσανίας Φοίβῳ μνῆμ' ἀνέθηκε τόδε.

τὸ μὲν οὖν ἐλεγεῖον οἱ Λακεδαιμόνιοι ἐξεκόλαψαν εὐθὺς τότε ἀπὸ τοῦ τρίποδος τοῦτο καὶ ἐπέγραψαν ὀνομαστὶ τὰς πόλεις ὅσαι ξυγκαθελοῦσαι τὸν βάρβαρον ἔστησαν τὸ ἀνάθημα. Ergänzt wird die Thukydideische Mittheilung durch eine Angabe bei Diodor, die am Schlusse des Berichtes über die Schlacht bei Platää steht, XI 33, 2: οἱ δ' Ἕλληνες ἐκ τῶν λαφύρων δεκάτην ἐξελόμενοι κατεσκεύασαν χρυσοῦν τρίποδα, καὶ ἀνέθηκαν εἰς Δελφοὺς ἐπιγράψαντες ἐλεγεῖον τόδε·

Ἕλλαδος εὐρυχόρου σωτῆρες τόνδ' ἀνέθηκαν
δουλοσύνης στυγερᾶς ῥυσάμενοι πόλιας.

Diodor knüpft daran die Mittheilung der beiden aus Herodot bekannten Inschriften von den Gräbern in den Thermopylen.

---

trolirt und sich ausdrücklich mit allem einverstanden erklärt.

[10]) *Commentariola de inscriptione monumenti Plataeensis. Jenae, 1861 et 62.*

Da sich das von Diodor für das delphische Weihgeschenk überlieferte Epigramm mit der vermeintlichen Überschrift der Namenliste auf der Schlangensäule nicht vertrug, hat Frick einen von Nipperdey[11] an der Echtheit des ersteren geäufserten Zweifel aufgegriffen und zu beweisen versucht, dafs das Epigramm bei Diodor gefälscht sei. Nipperdey und Frick berufen sich in erster Linie darauf, dafs Thukydides jenes Epigramm nicht mittheile noch überhaupt von einer zweiten metrischen Aufschrift spreche. Dabei lassen die beiden Gelehrten aber völlig den Zusammenhang aufser Acht, in welchem Thukydides die Inschriften auf dem delphischen Dreifufse erwähnt. Bei ihm stehen nicht, wie bei Diodor, die Siegesdenkmale der Perserkriege im Mittelpunkte der Erzählung, sondern die letzten Schicksale des Pausanias. Die Fassung des älteren Epigrammes, die eine der Hauptanschuldigungen gegen den Spartanerkönig gebildet hat, mufste Thukydides natürlich wörtlich mittheilen, während alle ausführlicheren Angaben über die zweite Aufschrift als nicht zur Sache gehörig den Zusammenhang nur störend unterbrochen hätten. Die übrigen von Frick gegen die Echtheit des Epigrammes bei Diodor angeführten Gründe — die Ungenauigkeiten in der Schilderung der Schlacht von Platää selbst gegenüber dem Herodoteischen Bericht und dergleichen — wären nur dann von Belang, wenn Diodor sich mit seiner Überlieferung im Widerspruch mit anderen Quellen befände, was durchaus nicht der Fall ist.

Die neue Fassung der Überschrift über der Namenliste auf dem Schlangengewinde entspricht der Angabe des Thukydides über den Inhalt der zweiten Aufschrift auf dem Denkmale nur halb, insofern nämlich in den erhaltenen Worten die Griechenstädte zwar als Theilnehmer an dem Kriege, nicht aber als Stifter des Weihgeschenkes bezeichnet werden. Dafs Letzteres überhaupt gefehlt hätte, ist namentlich im Hinblick auf das ausgemeifselte Pausanias-Epigramm undenkbar. Das blofse τοίδε τὸν πόλεμον ἐπολέμεον konnte nicht genügen; daneben mufs eine förmliche Weihinschrift auf dem Denkmale gestanden haben. Diese Forderung wird auf das Beste erfüllt, wenn wir das Epigramm Diodors zu der erhaltenen Inschrift hinzunehmen. Der Gedanke, den jenes in poetisch schöner Form zum Ausdrucke bringt, ist ebenso wie die wirkungsvolle Kürze der prosaischen Aufschrift des Siegesdenkmales der hellenischen Freiheitskämpfe durchaus angemessen.

Eine weitere Bestätigung dieser Auffassung der auf dem Schlangengewinde erhaltenen Inschrift als blofsen Ergänzung zu dem Epigramm Diodors, der eigentlichen Weihinschrift des Anathems, ergiebt der Vergleich mit dem zweiten aus der platäischen Beute gestifteten Weihgeschenke, dem (nach Herodot IX 81) zehn Ellen hohen Bronzestandbilde des Zeus in Olympia. Pausanias beschreibt dieses Denkmal folgendermafsen V 23: Παρεξιόντι παρὰ τὴν ἐς τὸ βουλευτήριον ἔσοδον Ζεύς τε ἕστηκεν ἐπίγραμμα ἔχων οὐδέν, καὶ αὖθις ὡς πρὸς ἄρκτον ἐπιστρέψαντι ἄγαλμά ἐστι Διός. τοῦτο τέτραπται μὲν πρὸς ἀνίσχοντα ἥλιον, ἀνέθεσαν δὲ Ἑλλήνων ὅσοι Πλαταιᾶσιν ἐμαχέσαντο ἐναντία Μαρδονίου τε καὶ Μήδων. εἰσὶ δὲ καὶ ἐγγεγραμμέναι κατὰ τοῦ βάθρου τὰ δεξιὰ αἱ μετασχοῦσαι πόλεις τοῦ

[11]) Zu Nepos, Pausanias c. I.

ἔργου, Λακεδαιμόνιοι μὲν πρῶτοι, μετὰ δὲ αὐτοὺς Ἀθηναῖοι κτλ. Die Basis dieses Weihgeschenkes trug also zwei Inschriften, eine auf der nach Osten gewandten Vorderseite, die Pausanias mit den Worten ἀνέθεσαν δὲ Ἑλλήνων u. s. w. nach dem von ihm in der Mehrzahl der Fälle beobachteten Verfahren nur dem Inhalte nach wiedergiebt, und eine zweite auf der rechten Nebenseite des Bathron, welche die Liste der griechischen Stämme enthielt, die am Perserkriege theilgenommen hatten. Die erstere war die eigentliche Weihinschrift, sie entsprach dem von Diodor überlieferten Epigramm auf dem Dreifufse in Delphi, ebenso wie die Städteliste auf der Schmalseite des Bathron der erhaltenen Inschrift auf der Schlangensäule.

Wie ist es nun aber zu erklären, dafs man, während in Olympia beide Inschriften auf dem Bathron angebracht waren, in Delphi vorgezogen hat, wenigstens die eine Inschrift auf einen Theil des Anathems selbst zu setzen? Erst nachdem das delphische Weihgeschenk längst vollendet war, haben die Lakedämonier sich in Folge der Anmafsung des Pausanias dazu entschlossen, die Namen der Mitkämpfer nachträglich auf dem Denkmale zu verzeichnen. Dafs sie dafür denjenigen Platz wählten, an dem die Namen am bequemsten zu lesen waren, ist selbstverständlich. Die untersten Windungen der bronzenen Schlangen müssen dieser Forderung am meisten entsprochen haben, und dies konnten sie nur, wenn die Säule so aufgestellt war, dafs jene Windungen ungefähr in Augenhöhe lagen. Das Bathron des Weihgeschenkes kann also nur ganz niedrig gewesen sein und war eben deshalb für die Aufnahme der langen Namenliste völlig ungeeignet.

Ganz anders liegt die Sache hinsichtlich der eigentlichen Weihinschrift. Während für die Namenliste ein schmaler aber hoher Platz nöthig war, bedurfte man für das zweizeilige Epigramm vielmehr eines breiten, niedrigen Feldes, wie es selbst eine nur wenige Fufs hohe Basis darbot. Auch mufs der Künstler des Dreifufses von Anfang an auf eine kurze Weihinschrift gerechnet haben, und es wäre gegen alle Analogie, wenn er dafür einen Theil des Anathems selbst und nicht die Basis in Aussicht genommen hätte. Hier also, auf den Quadern des Unterbaues, hat zuerst die Inschrift des Königs Pausanias gestanden, und nachdem sie weggemeifselt war, auf der von neuem geebneten Fläche das Elegeion, das Diodor uns erhalten hat[12].

Wiederholt hat man daran Anstofs genommen, dafs die Inschrift auf dem Schlangengewinde so wenig monumentalen Charakter habe und nur aus unmittelbarster Nähe sichtbar gewesen sein könne. Die Buchstaben der Weihinschrift auf

[12]) Vgl. Curtius a. a. O. S. 380. — Dethier und Mordtmann sind der Ansicht, dafs die Inschrift des Pausanias auf der dreizehnten Windung der Säule, derselben die die jetzige Überschrift trägt, gestanden habe, und führen als Beweis dafür den Umstand an, dafs diese Windung gegen die benachbarten um 5 Millimeter zurücktrete, also abgearbeitet sein müsse. Dagegen ist zu bemerken, dafs solche Unregelmäfsigkeiten in der Dicke der einzelnen Schlangenleiber, wie die genaue Aufnahme des Berliner Abgusses gelehrt hat, an der ganzen Säule vorkommen, die durchaus nicht mathematisch genau gearbeitet ist. Das geringe Zurücktreten der dreizehnten Windung ist gewifs rein zufällig.

dem Bathron möchte man sich allerdings gröfser, etwa so wie diejenigen von der Basis der Nike des Paionios denken. Indessen war auch die Namenliste mit ihren 12—15 Millimeter hohen, wie die wohl erhaltenen Theile zeigen, einst scharf und tief eingegrabenen Buchstaben vollkommen deutlich und noch auf zehn Schritte Entfernung leicht zu lesen. Sind doch noch jetzt, trotz des kläglichen Zustandes der Säule, einzelne Namen (z. B. Ἐρετριῆς) von dem oberen Rande der Grube, in dem die Säule steht, durch die Gitter hindurch sehr wohl zu erkennen. Und was den Charakter anlangt, so steht die Schrift allerdings zurück hinter der Gleichmäfsigkeit altattischer Inschriften und der Gortyner Gesetze, theilt damit aber lediglich eine Eigenthümlichkeit, die bei weitem den meisten epigraphischen Denkmälern aus der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts anhaftet.

Während auf allen übrigen Windungen immer nur drei Namen in drei Zeilen (auf der untersten zwei) eingehauen sind, stehen auf der siebenten und vierten Windung die Namen der Tenier und Siphnier in vierter Zeile. Beide Namen sind aufserdem auffallend schlecht geschrieben. Bei TENIOI steht das T um mehrere Millimeter zu hoch, die zweite Hasta des N geht über die erste weit hinaus, das O gleicht mehr einer Ellipse als einem Kreis. Der Name ΣΙΦΝΙΟΙ ist in ungeschickter Weise viel zu nahe an die vorhergehende Zeile herangerückt. Diese Besonderheiten haben Dethier und Mordtmann mit Recht daraus erklärt, dafs die beiden Namen nachträglich hinzugesetzt seien [13].

Eine Triere der Tenier war es bekanntlich, die in der Nacht vor der Schlacht bei Salamis zu den Griechen überging und darüber Gewifsheit brachte, dafs die Umzingelung der Hellenen thatsächlich erfolgt sei. Da ihre Stadt auf persischer Seite gestanden hatte, läfst es sich sehr wohl denken, dafs die Tenier bei der Aufstellung der Siegerliste ursprünglich von den Lakedämoniern ausgelassen waren, nachträglich aber auf das Verdienst ihrer Triere bei Salamis sich berufend die Aufnahme in das Verzeichnifs erwirkt haben. Und wenn Herodot die Erzählung von der That jener Tenischen Triere (VIII 82) mit den Worten schliefst: διὰ δὲ τοῦτο τὸ ἔργον ἐνεγράφησαν Τήνιοι ἐν Δελφοῖσι ἐς τὸν τρίποδα ἐν τοῖσι τὸν βάρβαρον κατελοῦσι, so war er zu dieser Notiz gewifs durch die Erinnerung an jene Verhandlungen über die nachträgliche Aufnahme der Tenier in die Liste veranlafst.

Auch hinsichtlich der Siphnier läfst sich die Folgerung aus der Inschrift, dafs ihr Name ursprünglich gefehlt und erst nachträglich eingeschoben worden sei, noch auf andere Weise bestätigen. Nach Herodot VIII 48 waren die Siphnier und Seriphier bei Salamis von allen Hellenen am schwächsten, nicht einmal mit Trieren, sondern nur mit je einem kleinen Fahrzeuge vertreten. Der Name der Seriphier fehlt ganz auf der Säule, und so werden auch die Siphnier ursprünglich übergangen worden sein. Welches besondere Verdienst ihnen die nachträgliche Aufnahme verschafft hat, wissen wir nicht.

[13]) A. a. O. S. 27. Auch den Namen der Kythnier betrachten Dethier und Mordtmann als eingeschoben, wofür indessen gar kein Grund vorliegt.

II. ZUR REKONSTRUKTION.

Herodot berichtet die Stiftung der Weihgeschenke aus der platäischen Beute mit folgenden Worten (IX 81): Συμφορήσαντες (sc. οἱ Ἕλληνες) δὲ τὰ χρήματα καὶ δεκάτην ἐξελόντες τῷ ἐν Δελφοῖσι θεῷ, ἀπ' ἧς ὁ τρίπους ὁ χρύσεος ἀνετέθη ὁ ἐπὶ τοῦ τρικαρήνου ὄφιος τοῦ χαλκέου ἐπεστεὼς ἄγχιστα τοῦ βωμοῦ, καὶ τῷ ἐν Ὀλυμπίῃ θεῷ ἐξελόντες, ἀπ' ἧς δεκάπηχυν χάλκεον Δία ἀνέθηκαν, καὶ τῷ ἐν Ἰσθμῷ θεῷ, ἀπ' ἧς ἑπτάπηχυς χάλκεος Ποσειδέων ἐξεγένετο, ταῦτα ἐξελόντες τὰ λοιπὰ διαιρέοντο. In auffallender Weise wird hier ein Unterschied gemacht zwischen dem Weihgeschenke in Delphi und denjenigen in Olympia und im isthmischen Heiligthume. Von den beiden Statuen spricht Herodot wie von dem Leser möglicherweise unbekannten Werken, den Dreifuſs dagegen behandelt er als ein Denkmal, von dem Jedermann weiſs. Da ist es denn allerdings auffallend, daſs Herodot von einer einzigen dreiköpfigen Schlange anstatt von einem Gewinde dreier Schlangen redet. Wenn man aber bedenkt, wie nahe dieser Irrthum lag und daſs der Historiker das Denkmal nicht eigentlich genau beschreiben, sondern nur dem Leser in das Gedächtniſs zurückrufen will, so wird man die Ungenauigkeit, die ihm dabei untergelaufen ist, nicht wunderbar finden.

Nächst Herodot kommt die Stelle des Pausanias X 13, 9 in Betracht, der in der Beschreibung Delphis auch das platäische Weihgeschenk behandelt: Ἐν κοινῷ δὲ ἀνέθεσαν ἀπὸ ἔργου τοῦ Πλαταιᾶσιν οἱ Ἕλληνες χρυσοῦν τρίποδα δράκοντι ἐπικείμενον χαλκῷ· ὅσον μὲν δὴ χαλκὸς ἦν τοῦ ἀναθήματος, σῷον καὶ ἐς ἐμὲ ἔτι ἦν. οὐ μέντοι κατὰ τὰ αὐτὰ καὶ τὸν χρυσὸν οἱ Φωκέων ὑπελίποντο ἡγεμόνες. Hier ist nun freilich auch nur von einem einzigen δράκων die Rede, aber bei Pausanias ist es nicht einmal nöthig anzunehmen, daſs er denselben Irrthum begangen habe wie Herodot. Die Beschreibung dessen, was Pausanias oder sein Gewährsmann selbst gesehen haben, beginnt erst mit ὅσον μὲν δή; der erste Theil ist augenscheinlich nichts anderes als eine Reminiscenz aus Herodot. Um so werthvoller ist aber die zweite Hälfte der Notiz des Pausanias über den Zustand des Weihgeschenkes nach seiner Beraubung durch die Phokier. Aus der eigenthümlichen Ausdruckweise: »Alles was Erz an dem Weihgeschenke war, ist bis jetzt erhalten; nicht aber haben die Phokier in gleicher Weise das Gold daran gelassen« hat Curtius mit Recht geschlossen, daſs nicht der ganze Dreifuſs bis auf die Schlange gefehlt haben könne, sondern mindestens das Untergestell des Kessels noch vorhanden gewesen sein müsse. In den übereinstimmenden Nachrichten über die Überführung des Weihgeschenkes nach Constantinopel beim Scholiasten zu Thukydides I 132 und bei byzantinischen Schriftstellern ist immer nur von einem wirklichen Dreifuſse die Rede, niemals von einem bloſsen Schlangengewinde, das doch gar keine Ähnlichkeit mit einem solchen hatte. Auch dies bestätigt also, daſs die Phokier keineswegs den ganzen Dreifuſs geraubt haben, und es ergiebt sich aus alledem, daſs der Dreifuſs nicht massiv golden gewesen sein kann. Nur einzelne Theile, wie der Kessel, die Ringe und einzelne Ornamente werden aus Gold bestanden haben, das Übrige, also namentlich die Beine waren aus geringerem Material gearbeitet und wohl nur theilweise mit Goldblechen belegt.

Das ist alles, was wir den Angaben der Alten über die Form des Dreifufses entnehmen können. Bereits bei Behandlung der Inschrift haben wir bewiesen, dafs das Bathron nur von geringer Höhe gewesen sein kann; seine Breite und Tiefe bleibt zunächst ungewifs. Auf dem Bathron, und zwar jedenfalls über der Mitte erhob sich das Schlangengewinde. Der auf der Beilage von dem erhaltenen Theile desselben gegebene geometrische Aufrifs (im Mafsstab von 1 : 25) kann besonders deutlich die kunstvolle Komposition der drei ineinander gewundenen, allmählich anschwellenden und dann wieder dünner werdenden Schlangenleiber veranschaulichen. Wenn man sich nach dem Aufrifs für verschiedene Stellen der Säule Horizontalschnitte konstruirt, so zeigt sich, dafs sich sehr wohl annehmen läfst, der Künstler habe sich die Schlangen um einen festen mittleren Kern gewunden vorgestellt, denn die Schlangenleiber sind da, wo sie am stärksten sind, augenscheinlich etwas plattgedrückt, also fest an jene Stütze geprefst zu denken. Sehr stark kann der feste Kern allerdings nicht gewesen sein.

Am oberen Ende gingen die Schlangenleiber nach drei verschiedenen Richtungen auseinander. Zeichnungen aus dem sechzehnten und siebenzehnten Jahrhundert, die das Schlangengewinde mit den bis zum Jahre 1694 noch erhaltenen Köpfen darstellen[14], geben für die ursprüngliche Stellung der letzteren einen ungefähren Anhalt. Wahrscheinlich lag die Stelle, wo sich die Schlangen von einander lösten, unmittelbar über dem erhaltenen Theile, denn nur die frei herausgebogenen Köpfe liefsen sich leicht abbrechen, während weitere Stücke des Gewindes nur hätten abgesägt werden können. Das Ende des erhaltenen Stumpfes zeigt aber angeblich Bruchflächen.

Die erwähnten alten Zeichnungen und der erhaltene Oberkiefer lassen erkennen, dafs die Schlangen mit weitgeöffnetem Rachen gebildet waren. Wenn der Künstler sich die Schlangen wirklich um einen festen Kern gewunden vorgestellt hat, so mufs dieses Mittelglied oben zwischen den Köpfen zum Vorschein gekommen sein[15].

Für die Rekonstruktion des eigentlichen Dreifufses sind wir allein auf die Analogien erhaltener Theile und die antiken Darstellungen von anathematischen Dreifüfsen angewiesen, bei deren Verwendung natürlich vor allem die Zeit ihrer Entstehung zu berücksichtigen sein wird.

In Olympia sind Beine und Ringe von bronzenen Dreifüfsen, die als Anatheme einst in der Altis in grofser Zahl aufgestellt gewesen sein müssen, massenhaft gefunden worden, leider aber nicht ein einziges vollständig erhaltenes Exemplar. Theilweise ersetzt wird dieser Mangel durch die Entdeckung einer Reihe von kleinen,

[14]) Dethier und Mordtmann Tafel II Fig. 14, 15 und 16. — Ebenda Fig. 17 der erhaltene Oberkiefer eines der drei Köpfe.

[15]) Bei einem Bronze-Candelaber aus Pompei im *Museo Nazionale* zu Neapel, von dem mir eine Photographie vorliegt, ist der Schaft durch drei ganz ähnlich wie bei der Säule auf dem Atmeidan in einander gewundene Schlangen gebildet, deren Köpfe oben nach drei Richtungen auseinandergehen. Der Schaft ist aber so dünn, dafs hier ein fester Kern nicht angenommen werden kann. Trotzdem kommt oben, wo die Schlangen sich von einander trennen, ein runder Stab zum Vorschein, der mit einem Kapitälchen abschliefst und die Lampe trägt.

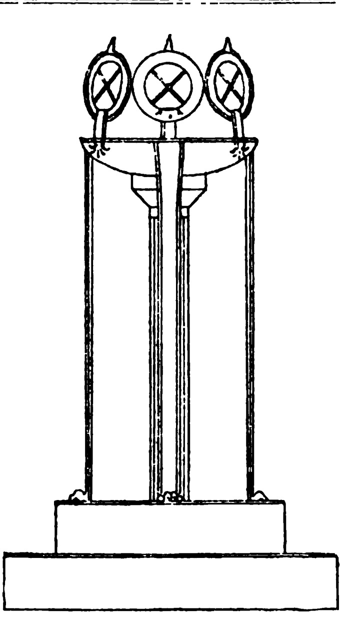
nur wenige Centimeter hohen Nachbildungen wirklicher Dreifüfse, die zusammen mit den Bruchstücken die Form des Dreifufses, der in Olympia allein üblich gewesen ist, mit Sicherheit zu rekonstruiren gestatten. Jene kleinen Nachbildungen kommen nur in den untersten Fundschichten vor, gehören also sicher einer sehr alten Zeit an, und auch von den Theilen wirklicher Dreifüfse sind einige unter dem Bauschutt des Zeustempels gefunden worden[16]. Nach Dekoration und Technik stammt die Hauptmasse aus der Zeit vor dem 5. Jahrhundert. Bruchstücke von Dreifüfsen desselben Typus sind kürzlich auch aus Delos, von der Idäischen Zeusgrotte in Kreta und vom Heiligthume des Apollon Ptoos bei Akraiphia in Böotien bekannt geworden[17]. Diese Funde zusammen mit den durchweg übereinstimmenden Formen der Dreifufsdarstellungen auf schwarzfigurigen und rothfigurigen Vasen strengen Stils lehren, dafs der olympische Typus bis in das fünfte Jahrhundert überall in Griechenland bekannt und für die anathematischen Dreifüfse der vorherrschende war. Wir sind also vollkommen berechtigt, für die Form des delphischen Weihgeschenkes den gleichen Typus vorauszusetzen.

Unter jenen kleinen Nachbildungen wirklicher Dreifüfse aus Olympia befinden sich, wie K. Purgold mir mitgetheilt hat, einige Exemplare, bei denen unterhalb des Kessels in der Mitte zwischen den Beinen ein senkrechter Stab aus ineinandergedrehten Bronzedrähten angebracht ist. Das Schema dieser kleinen Nachbildungen entspricht vollkommen der Form, die wir für das delphische Weihgeschenk annehmen. Wenn wir in den olympischen Nachbildungen nicht eine vereinzelte Spielerei haben, sondern sich nachweisen läfst, dafs der gleiche Typus auch sonst bei Werken des fünften Jahrhunderts vorkommt, so kann die Richtigkeit der Rekonstruktion in ihrer Grundidee nicht zweifelhaft sein.

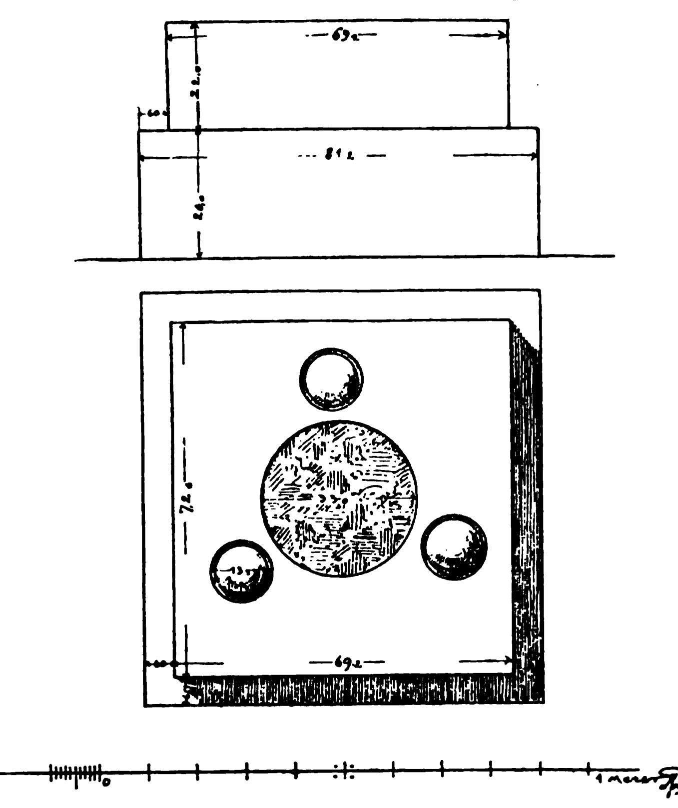
In der That begegnet die Form des Dreifufses mit einem bis auf die Basis herabreichenden Mittelgliede wiederholt unter den zahlreichen Darstellungen von Dreifüfsen auf Reliefs und Vasen. So zeigt eine der Seiten der Chigischen Marmorbasis in Dresden (Friederichs-Wolters No. 423) einen Dreifufs, der von einem Mädchen mit Binden geschmückt wird; hier ist zwischen den Beinen unterhalb des Kessels eine dorische Säule angeordnet. Dasselbe ist der Fall bei einem Dreifufse auf dem im Dionysos-Theater zu Athen gefundenen Relief (Sybel No. 3912). Ein anderes attisches Relief, das Fr. Adler, dem ich die Kenntnifs desselben verdanke, auf der Akropolis gezeichnet hat (bei Sybel fehlt es), zeigt einen Dreifufs mit einem runden, unten sehr breiten nach oben sich stark verjüngenden Mittelgliede. Leider ist die Zeit der beiden Reliefs nicht mit Gewifsheit festzustellen. Von den hierher gehörigen Darstellungen auf Vasenbildern stammen hingegen zwei sicher noch aus dem fünften oder dem Anfang des vierten Jahrhunderts, der Stamnos des Polygno-

[16]) Vgl. die genaue Beschreibung der Olympischen Dreifüfse bei Furtwängler, Die Bronzefunde aus Olympia (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Berlin 1879) S. 14—17.

[17]) Ueber die Delischen Dreifufsfragmente vgl. Archäologische Zeitung 1882, S. 333; über die Kretischen Mittheilungen X 1885 S. 63; über diejenigen vom Ptoos-Heiligthume *Bulletin de Correspondance Hellénique* IX S. 522 no. 9.



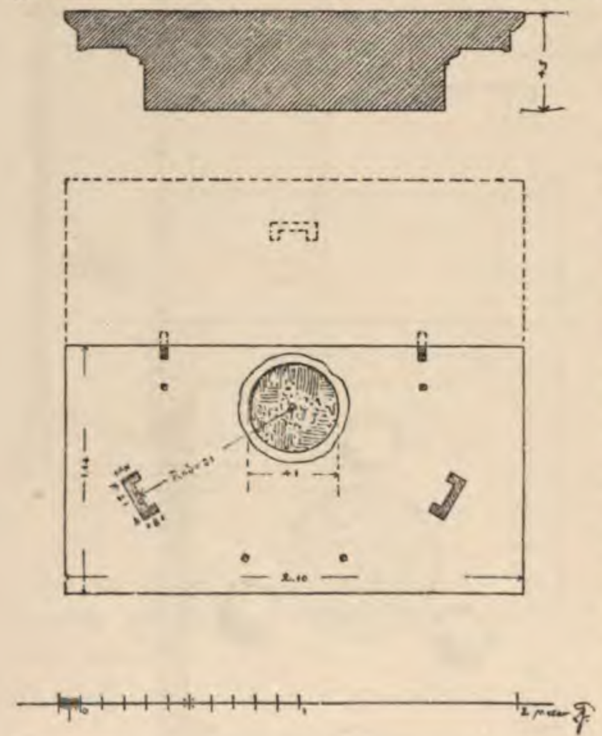
tos, (Gerhard A. V. 243), den Winter »Jüngere Attische Vasen« S. 22 aus stilistischen und paläographischen Gründen in »die zwanziger Jahre des fünften Jahrhunderts« setzt, und die gleichfalls attische kaum viel jüngere Oenochoe mit dem Bilde einer auf einen Dreifufs zufliegenden Nike bei Panofka, Cabinet Pourtalès Tafel VI. Beide Vasenmaler haben sich metallene Dreifüfse zum Vorbilde genommen: die schienenförmige Bildung der Beine, die Art und Weise, wie der Anschlufs der Beine und (namentlich auf der Vase der Sammlung Pourtalès, vgl. die nebenstehende Abbildung) die Befestigung der zwischen den Beinen angeordneten Henkel dargestellt ist, entspricht vollkommen den aus Olympia bekannten Formen wirklicher Bronzedreifüfse. Auf beiden Bildern hat die Mittelstütze wiederum die Form der dorischen Säule, die auf dem Vasenbilde der Sammlung Pourtalès mit einem gut gezeichneten Echinus und sogar mit den Ringen unter demselben und mit Kanneluren dargestellt ist.



Für Athen läfst sich indessen das Vorkommen von Dreifüfsen mit Mittelstütze noch auf andere Weise belegen, und zwar gerade für die Zeit, in welcher das platäische Weihgeschenk entstanden ist. Zwischen den Propyläen des Mnesikles und der Terrasse der Artemis Brauronia, in dem Winkel, den die Südwand des Mittelbaues der Propyläen mit dem Südwestflügel bildet, hat sich bekanntlich eine Ante der älteren, mit Wahrscheinlichkeit der Bauthätigkeit Kimons zugeschriebenen Thoranlage erhalten. Unmittelbar neben dieser Ante, mit der Rückseite an die in altem Polygonalbau aufgeführte Burgmauer ange-

lehnt, befindet sich noch heute die Basis eines Denkmales, das also spätestens der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts angehörte, an ihrem ursprünglichen Aufstellungsplatz [18]. Die vorstehende Abbildung zeigt dieselbe in Vorder- und Oberansicht. Die Basis besteht aus zwei übereinander gelegten Plinthen, von denen die untere aus Poros, die obere aus Pentelischem Marmor gearbeitet ist. Auf der Oberfläche der letzteren sind drei kreisrunde Einsatzlöcher von 0,130—0,133 m Durchmesser sichtbar, von denen das südlichste noch Reste von Bronze enthält. Ohne Zweifel waren in diesen Vertiefungen einst die Füſse eines auf der Basis aufgestellten Dreifuſses befestigt. Während die Flächen der Plinthe im übrigen sorgfältig geglättet sind, hat man in der Mitte zwischen den Einsatzlöchern für die Füſse eine kreisrunde Vertiefung von 0,33 m Durchmesser rauh gelassen. Offenbar war also auch hier ein Mittelglied zwischen den Füſsen des Dreifuſses angebracht, das, nach der Gröſse jener runden Vertiefung zu schlieſsen, wie auf dem Relief von der Akropolis konische Form gehabt haben wird.

Ein zweites Beispiel liefert die Marmorplatte von der Überdeckung eines groſsen Bathron, das nach der auf der Platte erhaltenen Inschrift ein choragisches Denkmal trug [19]. Die Platte, von der wir nebenstehend den Aufriſs der Oberfläche und einen Querschnitt mittheilen, ist westlich von dem Zuschauerraume des Dionysos-Theaters gefunden worden und liegt gegenwärtig am Südabhange der Burg im Bezirke des Asklepieions. Auf drei Seiten ist sie profilirt, an die vierte Seite war eine zweite gleichartige Platte angefügt. Beide Stücke waren durch Eisenklammern verbunden. Die Oberseite des erhaltenen Stückes zeigt die Standspuren von zwei 0,21 m breiten schienenförmig gebildeten Beinen eines Dreifuſses; das dritte Bein stand auf dem angesetzten Stück. In der Mitte zwischen den Standspuren der Füſse ist hier wiederum eine diesmal verhält-

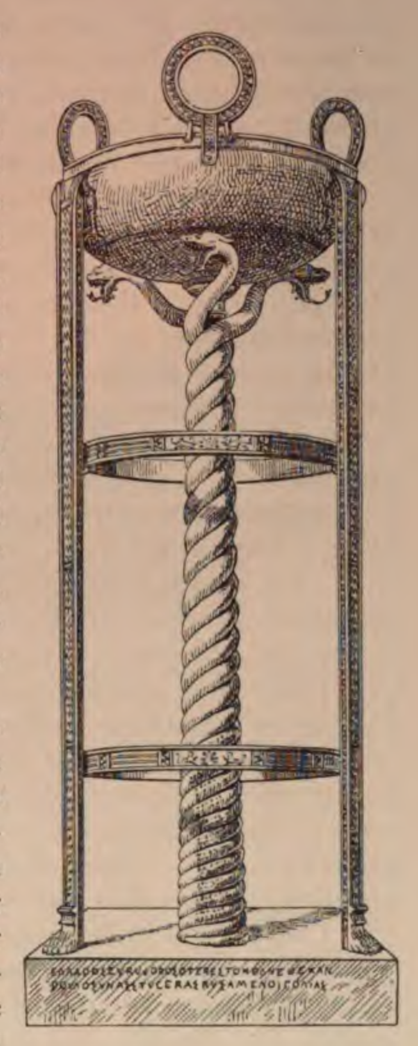


18) Vgl. Bohn, Propyläen der Akropolis zu Athen S. 17 und Tafel III. Dörpfeld Mittheilungen X (1885) Tafel II.

19) Dittenberger, *Sylloge inscriptionum graecarum* Nr. 418: ὁ δῆμος ἐχορήγει, Σωσίστρατος ἦρχε, ἀγωνοθέτης Θεοφάνης Διοσκουρίδου Εὐωνυμεὺς κτἑ. Da der Name des Archonten in der bis 292 v. Chr. hinabreichenden Liste fehlt, muſs das Denkmal nach jenem Jahre entstanden sein. Dem Schriftcharakter nach ist es indessen nur wenig jünger. Vgl. auch Kumanudis Ἀθήναιον V S. 330f.

nifsmäfsig kleine kreisförmige Vertiefung (Durchmesser 0,41 m) ausgearbeitet, in welcher die Mittelstütze gestanden haben mufs.

Nach der Inschrift gehört das Denkmal in den Anfang des dritten Jahrhunderts. Das Bathron würde also nur beweisen, dafs sich der Typus des Dreifufses mit Mittelglied bis in jene Zeit erhalten hat. Der Grund weshalb wir hier auf dieses Beispiel hingewiesen haben, ist der, dafs es eine ungefähre Vorstellung von der Gröfse athenischer ἀναθηματικοὶ τρίποδες geben kann. Der Durchmesser des Kreises, auf dessen Peripherie die drei Beine standen und dem der Durchmesser des Kessels ungefähr gleich gewesen sein mufs, beträgt, die Stärke der Füfse miteingerechnet, nicht weniger wie 1,70 m; dies läfst auf eine Gesammthöhe des ganzen Dreifufses von etwa 4,5 m schliefsen. Wenn auch das Denkmal einer späteren Epoche angehört, so ist es doch wohl gestattet, aus den ermittelten Mafsen desselben für das platäische Weihgeschenk den Schlufs zu ziehen, dafs die von uns angenommene Gröfse des Delphischen Dreifufses keineswegs so ungeheuerlich ist, wie es auf den ersten Blick wohl erscheinen mag.



Graef hat bei seiner Rekonstruktion, die durch die nebenstehende Abbildung veranschaulicht wird, den Kessel unmittelbar über dem ergänzten Schlangengewinde angeordnet. Die Höhe des letzteren war durch den, wie wir sahen, wahrscheinlich vollständig erhaltenen, 5,35 m hohen Schaft ungefähr gegeben. Die Proportionen des Kessels und der Beine mufsten nach Analogie der verschiedenen Abbildungen von Dreifüfsen bestimmt werden, für die Gröfse der Henkel war das Verhältnifs mafsgebend, in welchem olympische Dreifufshenkel mit erhaltenem Ansatz zu der daraus berechneten Weite des Kessels stehen. Auf diese Weise ergab sich für das platäische Weihgeschenk eine Gesammthöhe von ungefähr 8 Metern (6,80 m bis zum Rande des Kessels) und ein Kesseldurchmesser von nicht ganz drei Metern. Die Basis mufs folglich ungefähr 3,5 m breit und tief gewesen sein.

Hinsichtlich der Einzelformen hat Graef sich an Olympische Vorbilder angeschlossen, nur an Stelle von zwei Henkeln, die in Olympia vorherrschend gewesen zu sein scheinen, mit Rücksicht auf den monumentalen Charakter des Weihgeschenkes deren drei angenommen[20]. Wie die verschiedenen Glieder ornamentirt waren, ent-

[20]) Vgl. Furtwängler, Bronzefunde S. 17. Nach dem hier angeführten Materiale scheint es mir übri-

zieht sich natürlich unserer Kenntnifs. Bei der aufserordentlichen Gröfse der einzelnen Theile wird der Künstler gewifs reichen figürlichen Schmuck angebracht und in dieser Hinsicht sich ebenso wenig wie bei der Gestaltung des Mittelgliedes streng an traditionelle Vorbilder gebunden haben. Der Umstand, dafs Herodot die Schlange unter dem Dreifufse zur Unterscheidung des platäischen Weihgeschenkes von anderen Dreifüfsen des Delphischen Heiligthumes hervorhebt, beweist, dafs diese Gestalt des Mittelgliedes zum Mindesten etwas Ungewöhnliches war.

In den meisten der angeführten Dreifufsdarstellungen auf Vasenbildern und Reliefs hat die Mittelstütze die Form einer Säule, die bei dem am sorgfältigsten gezeichneten Beispiele sogar mit allem charakteristischen Detail des dorischen Baustiles versehen ist. Dies ist in mehrfacher Hinsicht auffällig. Zweifellos sind es bronzene Dreifüfse, die die Künstler darstellen wollten. Eine so sklavische Übertragung aber von Kunstformen der Steinarchitektur in die Metalltechnik ist nicht nur sonst ohne Analogie, sondern auch schwerlich vom ästhetischen Standpunkte aus vollkommen zu rechtfertigen. Und zweitens: durch die Bildung als Säule ist das Mittelglied als Träger charakterisirt. Dadurch wird aber das Geräth seines eigentlichen Charakters beraubt: denn ein Kessel, der auf vier Stützen ruht, ist streng genommen kein Dreifufs mehr.

Diese Mängel der uns bildlich erhaltenen Dreifüfse dieses Typus sind bei dem delphischen Denkmale glücklich vermieden. Die Darstellung von Schlangenleibern ist ihrer langgestreckten Gestalt und ihrer schmiegsamen Natur wegen für Metalltechnik besonders geeignet, und mit entschiedener Vorliebe haben daher die alten Künstler bei Erzgeräthen nichttragende Theile, wie Handhaben und dergleichen, als Schlangen gebildet[21]. Wenn also der Künstler des platäischen Weihgeschenkes für die dekorative Behandlung des Mittelgliedes unter dem Kessel nichts Säulenartiges, sondern sich durcheinander windende Schlangen verwendet hat, so hat er damit diesen Theil seines Werkes im Gegensatz zu den Beinen doch wohl als einen nichttragenden charakterisiren wollen.

Auch vom technischen Standpunkte aus kann man mit Bestimmtheit behaupten, dafs selbst bei sehr grossen Dreifüfsen die Beine, wenn sie nur die ihrer Höhe entsprechende Stärke hatten, genügend waren den Kessel zu tragen. Die Absicht, dem Geräthe eine noch gröfsere Festigkeit zu geben, kann deshalb nicht die Einfügung jenes Mittelgliedes veranlafst haben. Dafs der Grund ein technischer war, darf man wohl voraussetzen; vielleicht trifft daher die folgende Vermuthung das Richtige. Auf den ältesten Darstellungen (auf schwarzfigurigen Vasen) sind die Dreifüfse stets ohne Deckel abgebildet. Da die meisten als Anatheme im Freien aufgestellt waren, mufste sich in dem Kessel das Regen-

gens keineswegs ausgeschlossen zu sein, dafs auch Dreifüfse mit drei zwischen den Ansätzen der Beine am Kessel angebrachten Henkeln in Olympia vorkamen, wie sie nach den zahlreichen Darstellungen zu schliefsen anderwärts überaus häufig gewesen sein müssen.

21) Furtwängler, Bronzen von Olympia S. 65, 73. Karapanos, *Dodone et ses ruines*, Tafel 21 u. 48. Vgl. Mittheilungen X (1885) S. 65.

wasser sammeln. Ausschütten konnte man das Wasser nicht, denn die Dreifüfse waren sicherlich fest mit ihrem Bathron verbunden; das Wasser blieb also wohl stehen, bis es verdunstet war. Es begreift sich, dafs dabei der Kessel in kurzer Zeit zu Grunde gehen mufste. Nichts lag näher, wenn man aus irgend welcher Rücksicht keinen übergreifenden Deckel auf den Kessel setzen wollte, als an der tiefsten Stelle des letzteren ein Abflufsrohr anzubringen, das auf der Basis in eine Rinne mündete.

Wir haben diese Möglichkeit nur angeführt, um zu zeigen, dafs sich sehr wohl ein technischer Grund denken läfst, der zur Einfügung des Mittelgliedes geführt haben könnte. Seine Anwendung als Kunstform mufs sich aber noch aus einem anderen Grunde den Verfertigern von Dreifüfsen sehr empfohlen haben. Die antiken Vasenmaler, Stempelschneider für Münzen und Bildhauer haben Dreifüfse stets so gezeichnet, dafs man das eine der drei Beine genau in der Mitte sah zwischen den beiden andern. Und zwar aus gutem Grunde: denkt man sich nämlich das Geräth so gedreht, dafs zwei Beine sich in der Ansicht decken oder auch nur nähern, so erscheint der Kessel in ungleicher Weise unterstützt. Während das eine Bein senkrecht unter den äufsersten Rand des Kessels tritt, stehen die beiden andern fast unter der Mitte, so dafs der Kessel auf der einen Seite in unschöner Weise frei heraussteht und das Ganze höchst unharmonisch aussieht. Als Anatheme im Freien aufgestellte Dreifüfse konnten daher, namentlich wenn sie etwas gröfsere Mafse hatten, nur von solchen Punkten aus einen künstlerisch befriedigenden Anblick gewähren, die in der Verlängerung der mathematischen Höhenlinien des durch die Standpunkte der drei Füfse gebildeten gleichseitigen Dreieckes liegen. Je mehr der Beschauer zur Seite tritt, um so schiefer sah das Ganze aus. Dieser unvermeidliche ungünstige Eindruck eines im Freien aufgestellten, von allen Seiten sichtbaren Dreifufses liefs sich nur dadurch wesentlich zurückdrängen, dafs der Künstler die Mittelaxe des Denkmals äufserlich in augenfälliger Weise hervorhob. Und dafür war nichts so sehr geeiget, wie ein starkes, bis auf das Bathron herabreichendes Glied genau unter der Mitte des Kessels. Selbst wenn sich auch für den Ursprung der Mittelstütze ein praktischer Grund mit Sicherheit angeben liefse, würde man doch annehmen dürfen, dafs auch da, wo dieser Grund in Wegfall kam, der Künstler schwerlich auf einen Theil verzichtet habe, durch den die ästhetische Wirkung seines Werkes so wesentlich gehoben wurde.

Ernst Fabricius.

PELEUS UND THETIS.

(Tafel 10.)

I. Auf Tafel 10 No. 1 wird in etwas unter $^2/_3$ der Originalgröfse zum ersten Mal eine sf. korinthische sog. *Amphora a colonette* veröffentlicht, welche aus der Sammlung Campana stammt (*Sala* A No. 6) und sich jetzt im Louvre befindet. Sie ist 38 cm hoch, der Umfang beträgt 121$^1/_2$ cm. Die Erhaltung der Vase ist bis auf einige Brüche gut. Die Technik ist ganz die übliche[1].

Die Zeichnung, welche unserer Abbildung zu Grunde liegt, ist dieselbe welche Bolte in seiner Dissertation »*de monumentis ad Odysseam pertinentibus*« S. 36 erwähnt; seitdem zählt die Vorderseite zu den Odysseus- und Nausikaa-Darstellungen. Eine Prüfung der Vase ergab mir aber, dafs die Inschrift bei der männlichen Figur nicht Odysseus gelautet hat, sondern dafs der Name des Peleus in korinthischem Alphabet dasteht, wie auch bereits Herr Penelli, der Verfasser des Campana-Katalogs, in seinem Handexemplar, dessen Benutzung er mir freundlichst gestattete, bemerkt hatte. Die Tafel giebt die Inschrift möglichst treu wieder.

Ich beginne die Beschreibung v. l. Ein bärtiger Mann, bekleidet mit kurzem gegürtetem Chiton, Diadem, Beinschienen, hockt n. r. hinter einem weifsen Altar[2], und zwar so, dafs er den l. Fufs aufgesetzt hat und sich auf das r. Knie niederläfst, ohne doch auf demselben zu knieen, vielmehr hält er es schwebend über dem Boden und ruht auf der Spitze des r. Fufses. Er hat den r. Arm etwas zurückgenommen und spitzwinklig angebogen, während er den l. erhebt. Der Sinn seiner Stellung und Geberde, welche man zunächst geneigt sein könnte für die eines Schutzflehenden zu halten, wird sich später herausstellen. Durch die Brust des Mannes und den oberen Teil seines Kopfes gehen Brüche. Von dem Altar, hinter welchem ein (Lorber-?) Baum steht, entfernen sich n. r. 7 Mädchen sämmtlich mit ärmellosem kurzem gegürteten Chiton, der das l. Bein freiläfst; aufser den beiden ersten, bei denen die Stelle übermalt ist, tragen sie alle ein Diadem. Sie bewegen alle mehr oder weniger lebhaft ihre Arme wie in Schreck und Verwunderung; die erste zweite, dritte und letzte blicken n. l. zurück. Ergänzt schien mir auch die Brust der vierten und vielleicht der sechsten, doch sind bei den meisten Vasen der

---

[1]) In der Publication sind die schwarzen und weifsen Teile gleichmäfsig weifs geblieben, die roten Teile schraffirt, die eingeritzten Linien durch schwarze wiedergegeben.

[2]) Altäre von gleicher oder ähnlicher Form finden sich z. B. Gerhard, Etruskische und Campanische Vasenbilder Taf. 2; *Journal of Hellenic Studies* I Taf. 7; Archäol. Ztg. 1856 Taf. 91, 3; Overbeck H. G. Taf. XV 11 (wahrscheinlich mit dem Arch. Ztg. 1868 S. 86 beschriebenen identisch). Diese Nachweisungen verdanke ich Herrn Dr. Bolte.

Campanasammlung die Übermalungen derartig angebracht, dafs ohne Experimente ein Urteil nicht möglich ist.

II. Die unter Nr. 2 (ebenfalls im Mafsstabe von fast $^{2}/_{3}$) abgebildeten vortrefflichen Fragmente eines grofsen Gefäfses aus Ruvo befinden sich im Besitze des Herrn Professor H. Heydemann in Halle (vgl. Arch. Zeit. 1870 S. 82—83), welcher sie mir nicht nur mit der gröfsten Liebenswürdigkeit zur Publication überlassen, sondern sie auch nach Berlin gesandt hat, wo sie von Herrn G. van Geldern eine ihrem Werte entsprechende Wiedergabe erfahren haben. Die Anordnung der Fragmente auf unserer Tafel hat nur die Raumökonomie zur Richtschnur nehmen können, da eine Reconstruction nicht möglich ist. Aufser den beiden zusammengehörigen Stücken *a* ist in dieser Hinsicht nur weniges sicher: da an diesem Stück sich der Ansatz des einen Henkels befindet, gehört *d*, an welchem sich ein gleicher Ansatz befindet, auf die entgegengesetzte Seite; das Fragment *c* wird man unbedenklich mit den Vorderfüfsen der Pferde des Hauptstückes vereinen und damit die Darstellung nach l. hin schliefsen. Es ergiebt sich somit ein Zwei- oder Viergespann n. r. mit Wagenlenker, der in der L. die Zügel, in der R. das Kentron hält; daneben ging gleichfalls n. r. eine Frau, von deren Gewand und r. Arm Reste vorhanden sind. Es folgt nun auf dem Hauptstück (*a*) neben einer Palme n. r. hockend ein Jüngling in kurzem gegürteten Chiton und Petasos; die Chlamys, um die Schultern befestigt, fällt über den l. Arm bis zum Boden. Der Jüngling hat beide Arme gebogen, den r. ausholend etwas zurückgezogen, beide Hände wie zum Fange offen, die l. etwas vorgeschoben. Der Haltung der Arme entspricht die des übrigen Körpers: der Kopf und mit ihm der ganze Oberkörper ist vorgeschoben, der Blick des weitgeöffneten Auges aufwärts gerichtet, endlich ruht, was nicht am wenigsten charakteristisch ist, der ganze Körper nicht etwa auf dem r. zur Erde gesenkten Knie, sondern dieses schwebt über dem Boden und die Last des Körpers balancirt auf der r. Fufsspitze und dem Kniegelenk des l. Beines, dessen Fufs voll aufgesetzt ist, also ganz wie auf der vorigen Vase: diese Stellung vollendet den Eindruck des trefflich wiedergegebenen Auflauerns zum Fang, an dem man kaum etwas vermifst, es sei denn, dafs man die innere Handfläche der r. Hand mehr nach oben gewendet wünschte, was aber eine besonders schwierige Verkürzung ergeben hätte. Es folgt eine Frau n. l. eilend, Körper von vorn, in reich verziertem Chiton mit eigentümlich bauschigen Ärmeln, Überschlag und Gürtung; mit ihrer R. scheint sie einen Zipfel des Ärmels gehalten zu haben — wenigstens ist er sehr energisch in die Höhe gezogen —; mit der L. hat sie die Hand einer zweiten Frau gefafst, auf welche auch der Blick ihres in scharfer Wendung nach r. gedrehten Kopfes gerichtet scheint. Sie trägt ein Band dreimal um den Kopf geschlungen; das Haar ist mit verdünnter Farbe angelegt und dann die einzelnen Strähnen und Stirnlöckchen mit dickerer hineingezeichnet. Sie trägt Ohrringe. Auf die zweite Frau scheint auch der Blick des lauernden Jünglings gerichtet zu sein; dieselbe ist mit Ärmelchiton und Mantel bekleidet, nur das r. Bein, der r. Arm, mit dem sie die Hand der Ersten fafst, und ein Teil des Oberkörpers sind erhalten; dafs sie mit der Vorigen

einen Reigentanz ausführte, ist ohne Weiteres klar. In dieselbe Scene gehört wohl sicher Fragment *b*, in welchem man den Rest eines bekleideten Götterbildes und zwei im Tanze auftretende linke Füfse sieht; es ist wohl möglich, dafs der eine von ihnen dem zweiten Mädchen von Fragment *a* gehört, ebenso gut freilich können andere Mädchengestalten dazwischen gewesen sein. Nimmt man nur wenige Mädchen an, so könnte die Scene auf der andern Seite durch das Viergespann n. r. geschlossen sein, welches von einer weiblichen Figur begleitet war und dessen doch wohl zusammengehörige Reste die Fragmente *e. f* enthalten. Dann ergäbe sich für die Rückseite eine völlig abgeschlossene Scene, von der auf Fragment *d* ein Dreifufs auf einer Säule, eine Frau im Chiton, die mit beiden Händen ein loses Gewand hält, und die r. Hand einer zweiten Figur, nach der die erstere sich umwendet, erhalten ist. Wir können uns aber auch den Reigentanz über die ganze eine Hälfte des Gefäfses bis zu der Säule mit dem Dreifufs fortgesetzt denken, die andere Hälfte durch beide mit dem Rücken gegen einander gestellte Gespanne ausgefüllt; Symmetrie wäre nur bei dieser letzeren Anordnung möglich.

Sicher dargestellt ist also ein Jüngling, den sich der Vasenmaler wohl (trotz ihrer Kleinheit) hinter einer Palme versteckt dachte, wie er einem Mädchen, das mit anderen einen Reigen tanzt, auflauert, um es zu fangen, und wahrscheinlich auf seinem Gespann zu entführen. Ob und in welcher Beziehung dazu das andere Gespann und vor Allem das Gegenstück stand, auf welchem die erhobene Hand viel leicht einer meldungbringenden Figur gehört, läfst sich nicht sagen.

III. Im ersten Band der *Monumenti dell' Instituto* ist auf Tafel 6 (vgl. Inghirami *Gall. Om.* III 25. Overbeck H. G. XXXI 2) eine rf. Hydria aus Nola abgebildet, auf welcher — ich beginne v. l. — ein Greis n. r. auf einem behauenen Steine sitzt; er ist in Chiton und Mantel gehüllt, trägt ein Diadem und hält in der L. ein Scepter, während er die R. ausstreckt, einem Mädchen entgegen, das auf ihn zukommt mit Früchten — so scheint es — im Bausche ihres ärmellosen Gewandes. Auf dem Kopf hat sie eine Haube. Ein zweites Mädchen in Vorderansicht eilt ebenfalls n. l., auch sie hat einen ärmellosen Chiton mit Überschlag an, im Haar ein Band; sie erhebt beide Arme, wie es scheint, vor Schreck. Ein drittes Mädchen, bekleidet mit Haube, Himation und einem Chiton, der sich durch Ärmel von allen andern auszeichnet, eilt n. l., während sie n. r. gewendet beide Arme sehr ausdrucksvoll im Schreck erhebt und auf einen Jüngling blickt, der n. l. am Boden vor ihr unter einem Baume hockt. Er hat in seinen langen Locken ein Diadem und ist bis auf einen Schurz um die Lenden, wie ihn Ringer zu tragen pflegen, nackt. Er stützt den r. Fufs auf, während das l. Knie über dem Boden schwebt; dafs auch hier, obgleich das Balanciren nicht so gut wiedergegeben ist wie auf der vorigen Vase, an ein Knieen nicht zu denken ist, zeigen die umgebogenen Zehen des l. Fufses, auf denen er ruhen mufs um das Knie in der Schwebe zu halten: wenn man kniet, streckt man die Zehen aus. Er hat die r. Hand haschend erhoben, die Handfläche dem Mädchen zugekehrt, die l. ist abwärts nach hinten ausholend offen zum Greifen bereit; sein Kopf ist lauernd vorgebeugt.

Hinter dem Baum eilen 2 Mädchen n. r. (um das Gefäſs herum zu dem Greis); sie haben beide einen Chiton, der zwar oben bis auf die Arme fällt, aber keine eigentlichen Ärmel hat. Die erste trägt ein Band im Haar; sie blickt n. l., erschreckt die rechte Hand erhebend, während die l. das Gewand faſst; die andere, welche eine Haube trägt, läſst beide Arme hängen, der l. faſst das Gewand.

Diese Darstellung hatte Heydemann a. a. O. auf Peleus bezogen, welcher der Thetis auflauert und im Begriff ist sie zu ergreifen; ebenso deutete er das Fragment, das ich an zweiter Stelle besprochen habe. Niemand, soviel ich sehe, hat dieser Deutung zugestimmt; jetzt wird ihre Richtigkeit durch die Inschrift der zuerst besprochenen Vasen unwiderleglich erwiesen. Die Vasen I und II stimmen sogar in der Orientirung der Darstellung völlig überein. Doch werden wir auf Nr. I die erste der 7 Mädchen für Thetis ansprechen, während ich mit Heydemann in Nr. II die zweite dafür halte; ob sie, wie dies in III geschehen ist, irgendwie durch ihre Kleidung hervorgehoben war, können wir nicht wissen. Daſs aber die Haltung des Peleus auf der Vase des Louvre für einen unvollkommenen Ausdruck desselben Lauerns im Hinterhalt zu erklären sei, welches die beiden rf. Vasen so vortrefflich dargestellt haben, werden wir nicht bezweifeln.

IV. Nachdem wir nun so mit einem Schlage in den Besitz eines neuen Typus der Peleus-Thetis-Darstellungen gleich in drei Vertretern gekommen sind, verlohnt es sich, nach anderen verwandten Darstellungen auszuschauen. Nur zweifelnd wage ich das Bild einer sf. Vase aus Kamiros (Salzmann Taf. 54, 3) hierher zu ziehen: auf einem Stuhle sitzt n. r. ein bekleideter Mann; er erhebt die L. bis an den Kopf und macht auch mit der R. eine einigermaſsen ausdrucksvolle Geberde. Rechts davon eilt ein nackter Jüngling lebhaft anspringend n. r.; die r. Hand hält er ausholend offen hinten abwärts; mit der l. greift er ein Mädchen am r. Arm. Diese n. r. eilend blickt zu ihm zurück; sie ist mit vier andern durch Anfassen der Hände verbunden; sie alle bewegen sich und blicken n. r., nur die letzte blickt zurück auf ihre Gefährtinnen und weist mit der r. Hand n. r., wohl um sie zu ermuntern, oder auf einen Altar mit Feuer, der r. davon steht. Auf diesen kommt von rechts eine, wie es scheint, auch weibliche Person zu, sie hält in der R. einen Gegenstand, den ich für einen Vogel zum Opfer halte.

Einen directen Anschluſs aber an unsern Typus bietet das bekannte und bisher vereinzelte Bild eines Aryballos der Sammlung Blacas (Panofka *Musée Blacas* XI 2. Overb. H. G. VII 1). Der Peleus des Fragments aus Ruvo muſs in dem Augenblick, da er sich erhebt, die Thetis zu greifen, genau die ihm auf dieser Vase gegebene Stellung einnehmen.

Im Begriff die Thetis anzupacken, während deren Verwandlungen ihn schon bedrohen, ist Peleus dargestellt auf einer rf. Kalpis der Sammlung Lipona, jetzt in München (807. Overbeck Nr. 3, Taf. VIII 5, Millingen *peint. de vases* pl. 4).

Ein noch etwas späterer Moment wird durch den bei Benndorf, Griech. und Sicil. Vasenb. XXXII 4, abgebildeten Thondiskos dargestellt. Hier hat Peleus die Thetis bereits ergriffen und sie sucht sich durch Verwandlung vor ihm zu retten.

Dieser Typus welcher sich bereits dem des Ringkampfes beträchtlich nähert, steht der Handlung nach zwischen diesem und dem vorigen und bildet den Übergang zwischen beiden.

Es ist ein interessanter Beweis für die Beliebtheit der Sage von Peleus und Thetis, dafs die Kunstwerke uns hier gleichsam eine fortlaufende Reihe von Darstellungen verschiedener Momente desselben Ereignisses bieten — beinahe wie die einzelnen Bilder eines Stroboskops — und es wirft zugleich ein belehrendes Licht auf die Art und Weise, wie ein vorhandener Mythus sich in der bildnerischen Phantasie des Volkes spiegelte. Werfen wir einen Blick auf diesen Mythus. Antike und moderne Handbücher pflegen die Geschichte etwa so zu erzählen, dafs Zeus, der sich um die Liebe der Thetis bewarb, durch das bekannte Orakel geschreckt auf dieselbe verzichtet, um sie dem Peleus zur Frau zu geben; sie aber ergiebt sich dem sterblichen Manne nicht ohne heftigen wiewohl fruchtlosen Widerstand, den Peleus, unterstützt durch Chirons Rat, bezwingt. Hierauf folgt die Hochzeit, gefeiert und verherrlicht durch die Anwesenheit der Götter. Da nun die letztere für die Kyprien bezeugt ist, entstand die Frage, wie weit das Vorangehende in demselben Epos behandelt war, vor allem also ob der Ringkampf zwischen Peleus und Thetis in denselben vorkam; ja, da das Motiv des Auflauerns vor dem Ringkampf, wie wir jetzt wissen, schon in der ältesten Kunst dargestellt wurde, müfste folgerichtiger Weise wenigstens die Frage aufgeworfen werden, inwieweit auch dieses im Epos vorgebildet gewesen sei.

Wenn nun jemand sagt, der Ringkampf zwischen Peleus und Thetis und die Schilderung der Verwandlungen, durch welche diese sich ihm zu entziehen suchte, bilde ein treffliches Gegenstück zu der Liebesverfolgung der Nemesis durch Zeus in den Kyprien, so ist das allerdings ebensowenig beweisend als wenn man darin eine müfsige Wiederholung sieht; noch weniger richtet man mit der Erwägung aus, was »ein Dichter wie Stasinos« konnte, durfte oder mufste. Eine andere Betrachtung führt vielleicht etwas weiter: schon die einfache Analyse der oben skizzirten Erzählung mufs es sonderbar erscheinen lassen, dafs Zeus die Thetis dem Peleus zur Gattin g i e b t, andererseits dieser sie sich durch des Kentauren Rat und seine Kraft e r r i n g t. Wollte man auch daran keinen Anstofs nehmen, dafs Thetis sich dem Willen des Zeus widersetzen würde — für das Epos immerhin ein befremdender Zug — so mufs doch die nutzlose Häufung zweier Motive Bedenken gegen die Ursprünglichkeit einer solchen Erzählung erregen. Sehen wir nun einmal von späteren Berichten ab und prüfen vorurteilsfrei die vorhandenen alten Zeugnisse.

Spielte wirklich in der ursprünglichen oder auch nur der populären Sagenform Zeus eine Rolle, so könnten wir nach dem Gebrauch der alten Kunst wohl erwarten, dafs er auch auf den Monumenten erschiene. Er kommt aber trotz der erdrückenden Masse der auf den Liebeskampf bezüglichen Denkmäler (vgl. den Anhang) nicht

ein einziges Mal auf denselben vor, wie Luckenbach (Fleckeisen's Jahrb. XI Suppl. S. 583) gezeigt hat. Derselbe hat den Gedanken, in Hermes den Träger eines göttlichen Willens zu sehen, an dem für eine Darstellung auch Robert (Bild und Lied S. 87) festhält, mit Recht zurückgewiesen (a. a. O. S. 584). Man würde ohne eine vorgefafste Meinung von der Gestalt der Sage nie darauf kommen, dergleichen aus den Denkmälern herauszulesen, schon das ganz vereinzelte Vorkommen des Hermes (im ganzen zweimal und in ganz verschiedener Weise: vgl. Nr. 59 und 61 meiner Liste) verbietet ihm irgend mehr Bedeutung beizulegen als sonstigen von den Vasenmalern gern hin und wieder beigefügten Personen, wie Aphrodite, Peitho, Pan, Poseidon u. s. w. Vor allem aber darf man derartige vereinzelte Einfälle eines Vasenmalers nicht zur Wiederherstellung der Sage verwenden.

Betrachten wir nun das Epos. Die Ilias weifs nichts vom Liebeskampf oder den Verwandlungen der Thetis: die Götter haben die Ehe gestiftet. Ich setze die Stellen her. Ω 59 ist es Hera:

> αὐτὰρ 'Αχιλλεύς ἐστι θεᾶς γόνος ἣν ἐγὼ αὐτὴ
> θρέψα τε καὶ ἀτίτηλα καὶ ἀνδρὶ πόρον παράκοιτιν,
> Πηλέι, ὃς περὶ κῆρι φίλος γένετ' ἀθανάτοισιν.
> πάντες δ' ἀντιάασθε θεοὶ γάμου· ἐν δὲ σὺ τοῖσιν
> δαίνυ' ἔχων φόρμιγγα, κακῶν ἕταρ', αἰὲν ἄπιστε.

Die Götter im allgemeinen sind es Ω 537:

> καί οἱ (Πηλῆι) θνητῷ ἐόντι θεὰν ποίησαν ἄκοιτιν

und Σ 84ff.:

> τὰ μὲν Πηλῆι θεοὶ δόσαν ἀγλαὰ δῶρα
> ἤματι τῷ ὅτε σε βροτοῦ ἀνέρος ἔμβαλον εὐνῇ.

In den Versen Σ 432:

> ἐκ μέν μ' ἀλλάων ἁλιάων ἀνδρὶ δάμασσεν,
> Αἰακίδῃ Πηλῆι, καὶ ἔτλην ἀνέρος εὐνὴν
> πολλὰ μάλ' οὐκ ἐθέλουσα

eine Andeutung des Sträubens der Thetis dem Peleus gegenüber zu finden ist vollkommen gegen den Sinn der Stelle: Thetis beklagt sich darüber, dafs Zeus sie schlecht behandelt habe, indem er sie wider ihren Willen dem Peleus gegeben; dafs sie diesen ohnmächtigen Widerwillen durch den Versuch, sich dem Peleus zu entziehen, betätigt habe, davon kann man nur unter dem Bann der contaminirten Sagenform eine Andeutung finden. Die Ilias also kennt Liebeskampf und Verwandlungen nicht.

Wir werden in diesem Unterschied zwischen der Version der Denkmäler und der Ilias keinen Zufall mehr sehen wollen, nachdem uns eine Prüfung der Gedichte Pindars gezeigt hat, dafs dieser zwar beide Versionen kennt, beide öfter zum Teil ausführlich behandelt, nie aber vereinigt.

Ausführlich berichtet er die Sage Isthm. VIII 30ff. (Bergk.) Zeus und Poseidon streiten um den Besitz der Thetis; Themis aber giebt das Orakel, dafs der Sohn der Thetis den Vater übertreffen werde, und rät sie dem Peleus zu geben,

ἰόντων δ' ἐς ἄφθιτον ἄντρον εὐθὺ Χείρωνος αὐτίκ' ἀγγελίαι. Die Götter sind einverstanden: φαντὶ γὰρ ξύν' ἀλέγειν καὶ γάμον Θέτιος ἄνακτας. Von Liebeskampf und Verwandlungen ist hier keine Spur, ebensowenig Nem. V 35, wo Zeus, nachdem er den Poseidon überredet hat, die Thetis dem Peleus giebt.

Andererseits läſst Pindar den Peleus sich die Thetis erringen Nem. III 35f.:

καὶ ποντίαν Θέτιν κατέμαρψεν ἐγκονητί[3]

und Nem. IV 62ff.:

πῦρ δὲ παγκρατὲς θρασυμαχάνων τε λεόντων
ὄνυχας ὀξυτάτους ἀκμάντ'
ἢ δεινοτάτων σχάσαις ὀδόντων
ἔγαμεν ὑψιθρόνων μίαν Νηρεΐδων,
εἶδεν δ' εὔκυκλον ἕδραν,
τᾶς οὐρανοῦ βασιλῆες πόντου τ' ἐφεζόμενοι
δῶρα καὶ κράτος ἐξέφαναν ἐγγενὲς αὐτῷ.

Hier steht nichts von dem Willen der Götter; daſs der Scholiast zu V. 101 sich auf die Iliasstelle bezieht, darf uns nicht irre machen. Wichtiger aber ist, daſs er zu Nem. III 60 für die Verwandlungen der Thetis nicht eine alte epische Quelle citirt, sondern einfach sagt: δημώδης ὁ λόγος, ὥσπερ καὶ Πρωτεὺς τὴν φύσιν ἤμειβεν.

Ein directes Zeugniſs aber endlich, daſs sich hier zwei verschiedene Versionen gegenüberstehen, giebt Euripides, wenn er in der Aulischen Iphigenie in der Stichomythie zwischen Agamemnon und Klytaimnestra gewiſs nicht ohne besondere Absicht die Herkunft des Achill sehr ausführlich erörternd ausdrücklich zu Gunsten der epischen Version die andere bekämpft, V. 700ff.:

Kl.: τὰ δ' Αἰακοῦ παῖς τίς κατέσχε δώματα;
A.: Πηλεύς· ὁ Πηλεὺς δ' ἔσχε Νηρέως κόρην.
Kl.: θεοῦ διδόντος, ἢ βίᾳ θεῶν λαβών;
A.: Ζεὺς ἠγγύησε καὶ δίδωσ' ὁ κύριος.

Derselbe Euripides hatte früher in der Andromache durchaus die populäre Sagenform befolgt welche die Einmischung des Zeus nicht kennt. Vgl. vor allem V. 1231 und V. 1277.

[3]) In demselben Gedicht folgt nun V. 52 durch die Worte λεγόμενον δὲ τοῦτο προτέρων ἔπος ἔχω eingeleitet eine Aufzählung der Wohlthaten, die Chiron an verschiedenen Helden gethan. Auch hier sind wie im Obigen Peleus und Achill die Hauptpersonen. Man könnte geneigt sein diese Darstellung, die durch die einleitenden Worte und ihre Parallelität zur vorigen sich deutlich als die absichtlich gegenübergestellte Version einer anderen Quelle hinstellt, wenn man das νύμφευσε δ' αὖτις ἀγλαόκολπον Νηρέος θύγατρα V. 57 bedenkt, direct auf die in den Isthm. VIII gegebene Darstellung zu beziehen, wo in dem oben angeführten Verse Chiron im Auftrag der Götter die Ehe stiftet; doch die Art und Weise wie hier die Person Chirons in den Vordergrund tritt führt vielmehr wenn nicht auf eine dritte, so doch eine von der vorigen abgeleitete Version, in der die Hilfe, die Chiron dem Peleus durch seinen Rat gab und die auch in den Monumenten (siehe unten) ihren Ausdruck findet, mehr in den Vordergrund trat; die Einmischung der Götter würde hierher nicht gut passen. Über Chiron vgl. Mannhardt, Antike Wald- und Feldculte S. 46.

Das Gefühl dafs hier zwei einander ausschliefsende Sagen sich gegenüberstehen, scheint noch lange geherrscht zu haben, wenigstens lassen sich beider Spuren noch lange getrennt verfolgen. Es kann hier nicht ausführlich auf die Geschichte der poetischen Behandlung dieser Sage eingegangen werden, ich gebe nur ein paar Hauptpunkte an. Herodot VII 191 und wahrscheinlich Pherekydes (vgl. Schol. Pind. Nem. IV 81 und Schol. Eurip. Androm. 18) berichten die populäre Sage. Von den Tragikern befolgte sie Sophokles (Schol. Pind. Nem. III 60, Fr. 155 und 556 N.). und wie wir sahen Euripides in der Andromache; während Äschylos im Prometheus sich der anderen anschliefst; so auch Xenophon *de venatione* am Anfang, so Apollonius Rhod. IV 783ff., so endlich Catull; sie liegt der rationalistischen Deutung bei Staphylos (Schol. Ap. Rhod. IV 816) zu Grunde. Beide vereint finde ich zuerst bei Ovid.

Es ist nun leicht ersichtlich, dafs diejenige Form der Sage die ältere ist, welche sie noch nicht in den gröfseren Zusammenhang einer epischen Entwicklung setzt, sondern sie nur wie eine thessalische Stamm- und Localsage behandelt[4]. Diese erzählte, dafs der — doch wohl ursprünglich autochthone — Mann vom Pelion[5] unterstützt von dem Gotte dieses Berges, dem Kentauren Chiron, um ein Meermädchen freit; diese, wie alle Meergötter im Besitze der Gabe sich zu verwandeln, sucht sich ihm zu entziehen, doch gelingt es ihm sie zu bezwingen, da Chiron ihm gesagt, er solle sie so lange trotz aller Verwandlungen festhalten bis sie deren Kreis durchlaufen und wieder ihre ursprüngliche Gestalt angenommen habe. Es folgt, wie es scheint, in beiden Versionen die götterbesuchte Hochzeit und zwar in Chirons Höhle auf dem Pelion. Das Thetideion als Local der Hochzeit, bezüglich des ersten Beilagers, ist nirgends bezeugt; man kann es nur durch Willkür aus dem Berichte des Pherekydes herauslesen und durch Cobets Conjectur in das oben erwähnte Euripidesscholion hinein. Wohl aber ist das Thetideion Local des späteren ehelichen Lebens.

In der Form der Sage, welche ich die epische genannt habe, ist die locale Färbung verschwunden, dafür ist sie aber in einen bedeutungsvollen Zusammenhang gebracht: Zeus und Poseidon streiten um den Besitz der schönen Meergöttin; durch das Orakel der Themis geschreckt lassen sie von ihr ab und geben sie dem Peleus zur Frau, der zum Enkel des Zeus geworden ist. Die Göttin heiratet natürlich widerwillig den Sterblichen; aber ein solcher mufs es eben sein, wenn für die Götter die Gefahr des ihnen überlegenen Sohnes abgelenkt werden soll. Selbstverständlich ist dies keine willkürliche Umbildung; im Gegenteil, der Zug, dafs hier Peleus zum glücklichen Nebenbuhler des Zeus geworden ist, hat gewifs seine mythologische Bedeutung.

---

[4]) So hatte sie auch Suidas in seinen Thessalika berichtet, wovon durch Lysimachus eine Notiz in Schol. Apollon. Rhod. I 558 und doch wohl auch in Schol. Eurip. Androm. 18 gekommen ist. Er ist der Gewährsmann für Chiron als Vater der Thetis. Zu der Auffassung der Sage vgl. Mannhardt, Antike Wald- und Feldculte S. 68.

[5]) Vgl. v. Wilamowitz, Phil. Unters. VII p. 414.

Für unsern Zweck kam es nur darauf an, die Untersuchung so weit zu führen, dafs wir nicht mehr zweifeln können, welche Sagenform wir für die Kyprien vorauszusetzen haben. An die Kyprien schlofs sich Äschylos im Prometheus, schlofs sich Euripides in seinen alten Tagen, nachdem er früher die populäre Version mit engerm Anschlufs an das Local befolgt hatte. Jetzt auch ist es nicht uninteressant aus der Reihe derer, die die Frage nach dem Vorkommen des Liebeskampfes in den Kyprien erörtert haben, Welcker hervorzuheben, der sich (Ep. Cycl. II 132) dagegen geäufsert hat, und Robert, der (Bild und Lied S. 125) es doch wenigstens als zweifelhaft hinstellt, wenn er sagt, der Dichter der Kyprien »konnte den Ringkampf gerade so gut ignoriren, wie es der Dichter von Ω 60 that, einer Stelle die vielleicht jünger ist als die Kyprien und mit directer Beziehung auf dieselben gedichtet ist«.

Wenn aber der Liebeskampf in den Kyprien nicht vorkam, woher stammte die Sage? Darauf ist zu antworten: woher alle Sagen stammen, die in gleicher Selbständigkeit Dichter und Bildner verarbeiteten: aus der mythischen Tradition, wie sie im Volke lebte. Diese Auffassung, für welche ich aufserdem auf Robert in Prellers Griechischer Mythologie S. 19 verweise, würde sich nicht ändern, wenn sich für diesen Fall eine Behandlung der Sage in der Hesiodeischen Poesie nachweisen liefse[6]. Es ist falsch, einseitig den Mafsstab des Epos anzulegen und danach einen Rückschlufs auf das Verhältnis der Kunstwerke zur Sage zu ziehen. Epos und Kunstwerke sind Geschwister, die ihrer gemeinsamen Mutter, der Sage, gleich nah und gleich fern stehen.

ANHANG.

Die Zahl der Peleus- und Thetis-Darstellungen hat sich seit Overbeck bedeutend vermehrt, ich veröffentliche daher hier, da anderwärts der Versuch seitdem noch nicht wieder gemacht ist, eine Liste, die ich gröfstentheils der Freundlichkeit des Herrn Professor Robert verdanke. Grundlage bleibt selbstverständlich Overbecks Heroische Gallerie (mit Ov. bezeichnet), manches geben die bekannten Arbeiten von Schlie und Luckenbach und neuerdings das Buch von Schneider (der Troische Sagenkreis in der ältesten griechischen Kunst); wieviel der ausgebreiteten Monumentenkenntnis Stephanis für derartige Arbeiten verdankt wird, weifs jeder Kundige. — Ich halte es für methodisch alle Darstellungen des Ringkampfes in dem bekannten Typus, auch ohne Verwandlungen, so weit sie nicht ausdrücklich in einen anderen Zusammenhang eingefügt sind, hierher zu ziehen: äufsere und innere Gründe machen es wahrscheinlich, dafs dieser Typus für diese Sage erfunden ist; dabei ist es natürlich vollständig gleichgiltig aber auch gar nicht auszumachen, ob jedesmal der Zeichner sich der Bedeutung seines Werkes bewufst war.

---

[6]) Spuren einer solchen finden sich bei Mannhardt a. a. O. S. 52 ff. richtig erkannt, aber falsch verwertet.

Anders steht es mit dem Typus der Liebesverfolgung: hier haben wir nur das Recht ausdrücklich als »Peleus und Thetis« charakterisirte Darstellungen dafür in Anspruch zu nehmen. Der Typus mufs für sich untersucht werden. Ich gebe nur einige Beispiele hierhergehöriger Monumente und mache nicht einmal den Anspruch auch nur das Bekannte zu kennen.

Im übrigen habe ich in der Liste nur zusammenstellen und ordnen wollen, und enthalte mich jeglichen Commentars. In der Bezeichnung der Vasen ist nicht nach Gleichmäfsigkeit gestrebt, sondern meist herübergenommen, was die Beschreibungen und Publicationen gaben; ebensowenig ist der Versuch gemacht, die Litteratur vollständig aufzuführen, nur die besten, oder mafsgebenden, oder sonst irgendwie wichtigen Veröffentlichungen sind genannt. Hinter der Bezeichnung des Monuments folgen, so weit sie bekannt waren, Fund- und Aufbewahrungsorte; bei Stücken derjenigen Sammlungen, von denen gröfsere wissenschaftliche Kataloge vorhanden sind, habe ich mich natürlich begnügt, einfach deren Nummer beizusetzen.

I.

Peleus der Thetis auflauernd, sie verfolgend, sie ergreifend.

1) Nr. 1 unserer Tafel | **2)** Nr. 2 unserer Tafel | **3)** rf. Hydria (Nola), Paris. *M. d. I.* I 6. Heydemann Arch. Ztg. 1870 S. 82 | **4)** sf. Schale (Kamiros), Salzmann 54,2. 3 | **5)** Ov. 1, T. VII 1 | **6)** Ov. 3, VIII 5 = München 807 | **7)** Ov. 28 = Athen, Barbakeion 51. Collignon 406. Benndorf Gr. u. sicil. Vasenb. XXXII 4a, S. 61—63.

II.

Ringkampf.

1. SF. VASEN.

A. Die Gruppe allein.

α. *Ohne Verwandlungen.*

8) Berlin 4000 | **9)** Ermitage 42.

β. *Mit Verwandlungen.*

Schlange (also wie auf dem Kypseloskasten nach Paus. V 18,5): **10)** Nasiterno, Campana IV 563.

Löwe: **11)** Ov. 6 | **12)** Ov. 8 = Brit. Mus. 667.

Verschiedene Verwandlungen: **13)** Amphora (Caere), Castellani. *Bull. d. I.* XXXVII (1865) 145. Zwei Löwen. Rev.: Nereus u. Chiron | **14)** Ov. 7 = Brit. Mus. 509. Micali *storia d. pop. ant.* LXXXIV 4. Löwenkopf und Panter, dieser nur durch offenbares Versehen im Katalog des Brit. Mus. ausgelassen, wie die Worte »*two of her transformations*« zeigen. Wahrscheinlich mit Ov. 22 (Gerhard *rapporto Volcente A. d. I.* III 165 Nr. 607) identisch. | **15)** Neapel *R C* 207. Fiorelli *vasi del conte di Siracusa* IX 1. Panter, Schlange, Feuer. Rev.: Nereus u. weibl. Figur | **16)** Schale *Bull. d. I.* 1851 p. 171; von Stephani *C R* 1867 S. 75 Anm. 3 herangezogen.

B. Mit Nebenfiguren.

a. *Alleinstehender Typus.*

17) Neapel *R C* 205. Fiorelli *vasi del conte di Siracusa* Taf. IV. Ohne Verwandlungen, vordere Hälfte eines Viergespanns. Von Fiorelli unter Heydemann's Zustimmung herangezogen; vielleicht gehört auch der Revers in unsern Zusammenhang.

b. *Mit einer Nereide.*

α. *Ohne Verwandlungen.*

18) Neapel 2449 | **19)** Pelike Castellani. Gerhard, Arch. Anz. 1866 S. 273* Nr. 35. Rev. Dionysos und Ariadne | **20)** Ov. 21 = München 1112 | **21)** Oinochoe, Brit. Mus. Schneider, der Troische Sagenkr. S. 79 Anm. 1. | **22)** Dresden 15 (Hettner).

β. *Mit Verwandlung.*

23) Ov. 14. München? (Nicht zu identificiren.) Löwe.

c. *Mit 2 Nereiden.*

α. *Ohne Verwandlung.*

24) Ov. 16 = München 767? | **25)** Ov. 17 = München 501 | **26)** Ov. 18 = München 1155. Stephani Theseus u. Minotauros Taf. V S. 82 | **27)** Ov. 20 = München 450 | **28)** Lekythos (aus Gela), Palermo, erwähnt Arch. Zeit. 1870 S. 14 Nr. 17. Schneider a. a. O. S. 76 Anm. 1 spricht wohl irrtümlich hier von einer Schlange | **29)** Berlin 1988 | **30)** Berlin 1954 | **31)** Neapel 2738 | **32)** Ermitage 115 | **33)** Lekythos (Veji), Jena 202 (Göttling) | **34)** Amphora (Girgenti) *Bull. d. I.* 1871. p. 273 (Förster). Rev.: Hephaistos u. Satyrn | **35)** Amphora (Tarquinii) *Bull. d. I.* 1866 (XXXVIII) p. 234 Nr. 6. Ungewifs, ob ohne Verwandlungen; Inschriften. Rev. Reiter und 2 Krieger.

β. *Mit Verwandlungen.*

Schlange: **36)** Ov. 9; Schlange bärtig | **37)** Ov. 10. Raoul-Rochette *M. I.* I 2 | **38)** Tazza profonda (aus Etrurien) in Viterbo bei Bazzichelli. *Bull. d. I.* 1859 p. 133. Revers ebenso | **39)** Ov. 19 = München 486?

Löwe oder Panter: **40)** Ov. 12. Raoul-Rochette *Mon. inéd.* I 1. Inghirami *G. O.* II. 124 | **41)** Vaso a Colonette, Campana IV 326. Rev.: Herakles, Deianira, Nessus u. s. w. | **42)** München 133.

Zwei und mehr Tiere: **43)** Heydemann Gr. Vasenb. VI 1. Collignon 329. Schlange, Löwe mit sehr zugespitzter Schnauze, aus dessen Kopf ein Horn hervorspringt. Luckenbach Fleckeisens Jahrb. Suppl. IX S. 586 giebt irrtümlich 4 Nereiden an | **44)** Vase (Athen) Barbakeion vgl. Collignon p. 80 Nr. 329 bis 2 | **45)** Ov. 11, VII 3. München, nicht identificirbar. Dubois-Maisonneuve *Introd.* pl. 70, 3. Löwe, Schlange | **46)** Ov. 13 in Parma, vgl. Heydemann Hall. W.-progr. 1879 (Mitteil. aus O.-Ital.) S. 49 Nr. 48. Schlange, Löwe | **47)** Neapel 2535. Tiger, Drache (Löwenkopf, Fischschwanz) | **48)** Hydria Canino. De Witte *Vases p. de l'Etrurie* 133. Löwe, Panter. Inschrift Θέτις καλή | **49)** Berlin 1997. Heydemann Gr. Vasenb. VI 2. Löwe, 2 Schlangen | **50)** Bauchiges Balsamar, Athen; erwähnt von Stark, Nach dem griech. Orient S. 405 nur mit den Worten: »Peleus Thetis umwerbend und fliehende Frauen«. Ist vielleicht mit einer der vorigen identisch.

d. *Mehr als 2 Nebenfiguren (bis jetzt nur mit Verwandlungen).*

51) Ov. 23. Roulez *Vases de Leide* pl. 12. Löwe, Feuer. 1 Nereide, Chiron | **52)** Berlin 2003. Löwe, Feuer. 1 Nereide, Chiron | **53)** Ov. 15, VII 5 = München 380. Gerhard AVB III 227. 2 Panter, Feuer. 1 Nereide; Chiron, welcher hier dem Peleus ganz handgreiflich hilft, indem er mit seinen Händen dessen Rücken fassend ihn gewissermafsen im ausdauernden Festhalten unterstützt. Luckenbach a. a. O. S. 579 leugnet die tätige Beihilfe | **54)** Lekythos Athen, Collignon 328; erwähnt Arch. Anz. 1861 S. 200* Nr. 14 (Michaelis). Schlange (Drache nach Coll.); Chiron und Nereus | **55)** Vase Athen, vgl. Collignon p. 80 Nr. 329 bis 1. 3 Nereiden | **56)** Lekythos (Tanagra). Heydemann Gr. Vasenb. VI. 3. Schlange. 3 weibl. Figuren (2 Nereiden und Doris?), vielleicht mit der vorigen identisch? | **57)** München 653. Löwe, 2 Nereiden, Nereus | **58)** Berlin 4008. Schlange, 4 Nereiden | **59)** Ov. 24 = München 538. 4 Nereiden, Hermes, Chiron.

2. RF. VASEN.

A. Ohne Verwandlungen.

a. Schalen (sämmtlich Aufsenbilder strengen Stils).

60) (Corneto) *Musée Blacas.* erwähnt Panofka *Recherches sur les véritables noms des vases* p. 40 Not. 2. Wahrscheinlich ohne Verwandlung. 4 Nereiden. Rev.: Geburt der Athene | **61)** Ov. 45, VII 4 = Brit. Mus. 828*. Gerhard AVB III 178/9. Rev.: 3 Nereiden, Nereus, Hermes | **62)** Ov. 41. Gerhard AVB III 180/81. Rev.: Altar mit Palme, 4 Nereiden | **63)** *Museum Gregorianum* II 84. 1. 2 Nereiden. Rev.: 3 Nereiden, Nereus.

b. Deinos.

64) Ov. 44, VIII 7 = *M. d. I.* I 38. Ohne Verwandlungen; 7 Nereiden und Nereus.

B. Mit Verwandlungen.

a. Schalen strengen Stils.

Aufsenbilder: **65)** Ov. 31 = München 331. Löwe, 5 Nereiden. | **66)** Ov. 33 = München 369. Wiener Vorlegebl. A. 1; Löwe; früher dem Hieron zugeschrieben, vgl. aber Klein Vasen mit Meistersignaturen S. 71 Nr. 17. Rev.: 5 Nereiden, Nereus | **67)** Schale des Duris im Louvre. Campana I 4. 702. abgeb. Wiener Vorlegebl. VII 2. erwähnt Arch. Zeit. XXXI (1873) 7 Anm. 76, 4. (Michaelis). Löwe,

Schlange. Rev.: 4 Nereiden, Doris, Nereus | **68)** Campana IV 710, erwähnt Arch. Anz. 1865 S. 54*. Löwe, 4 Nereiden, Nereus. Rev.: 6 Nereiden. Innenb.: Theseus und Skiron.

Innenbilder: **69)** Ov. 25, VII 6. Schale des Peithinos. Berlin 2279. Gerhard Trinkschalen IX 1. Löwe, 3 Schlangen | **70)** Ov. 26 = Ov. 27. Duc de Luynes, *descr.* pl. 34. De Witte *Cab. Durand.* 379. Löwe, Altar mit Feuer. Die Identität ist aufser Zweifel, sobald man den Irrtum Overbeck's hinsichtlich des Löwen, welcher dem Peleus in den Ellenbogen beifst, erkennt | **71)** (Kamiros.) Abgeb. *Journal of Philology* 1877 (VII) p. 215, Taf. A. Erwähnt Arch. Anz. 1866 S. 203*, Comment. Mommsen. p. 171. 30 (Heydemann). Nach Euklid; defect. Schlange, Drache, Altar; Peleus selbst ist ganz fortgebrochen. Um das Innenbild herum Nereiden mit Nereus und Triton (es ergiebt sich, dafs 7 Nereiden da waren).

b. Andere Formen.

72) Ermitage 1527. Panter, Nereus | **73)** Amphora. Ov. 34. a) (Bomarzo). Coll. Magnoncourt. Dubois *Description des antiques Pourtalès-Gorgier* Nr. 205 p. 41 (Gallerie Pourtalès, Auktionskatalog Nr. 217 S. 54); danach = *Catalogue de la coll. Magnoncourt* Nr. 58 (diesen selbst habe ich nicht einsehen können). b) De Witte *A. d. I.* IV p. 109 Nr. X. *Bullet. d. I.* 1831 p. 6. Gerhard *Rapporto Volc. (A. d. I.* III) p. 189 Nr. 795 und p. 153 Nr. 406c. Die Identität scheint mir aufser Zweifel, sie ist angenommen von Gerhard AVB III S. 68 Anm. 10d, bestritten von Overb. H. G. S. 186 Anm. 65. Panter, Schlange, 2 Nereiden, Chiron, ionische Säule, Höhle mit Schlange; Fortsetzung auf dem Rev.: 2 Nereiden, Doris, Nereus, Altar mit Feuer | **74)** Ov. 30 | **75)** Ov. 36, VIII 4 = Neapel 2638. *M. d. I.* I. 37. Schlange. 2 kleine Flügel zieren das Stirnband der Thetis, sie hielt eine Blume; so Luckenbach a. a. O. S. 581, anders Overbeck. Vgl. auch Bolte *De mon. ad. Odyss. pert.* p. 46. 10 Nereiden, Nereus, Triton, Chiron | **76)** Ov. 35 = Neapel 2421. Schulz Die Amazonenvase aus Ruvo, Taf. 1. Schlange, 4 Nereiden, Chiron, Nereus und Doris (?) | **77)** Ov. 29. De Witte *Cab. étr.* 132. Thetis hält einen Delphin wohl nur als Attribut; Löwe, Schlange, Drache, Nereide.

C. Ohne Angabe, ob mit oder ohne Verwandlungen.

78) Hydria (Canino) *Mus. étrusque* 1194. Keine näheren Angaben, 1 Nereide. Ob diese mit der vorigen vielleicht identisch ist, auszumachen, fehlt jeder Anhalt | **79)** Volutenamphora (Ruvo) Samml. Dzialynsky 23, erwähnt *Revue archéologique* XVII (1868) 354. Ohne nähere Angaben. Nebenpersonen | **80)** Vase (Caere) Samml. Alibrandi, beschr. *Annali d. I.* 1839 (XI) p. 222 (Braun). Ohne nähere Angaben. Nereiden. Rev.: Nereus.

3. TERRACOTTEN.

81) (Kamiros) Brit. Mus. Salzmann *Cam.* 23. Löwe | **82)** (Aegina.) Schöne Gr. Reliefs. Taf. 33—34 Nr. 133; vgl. Matz *Bull. d. I.* 1870, 11. Reste des Löwen.

4. BRONCE, SPIEGEL, SCHMUCK.

A. Ungefähr der alte Typus.

83) Broncefufs einer Cista. Gori *Museo etrusc.* I 144. 2 Löwen, Schlange | **84)** Broncegruppe Richmond 37 (Michaelis), vgl. Arch. Ztg. 1874 S. 59. Panter, Schlange | **85)** Spiegel. Gerhard Etr. Sp. 387, 2. Ohne Verwandlungen | **86)** Goldenes Armband. Ermitage. Arch. Ztg. 1857 (XV) Taf. 107, 3. Löwe. Peleus ist nur halb.

B. Peleus hält die n. r. forteilende geflügelte Thetis am l. Arm fest, der Typus vielleicht mit I zusammenhängend.

87) Spiegel. Gerhard Etr. Sp. 386, 1. Vgl. Arch. Ztg. IV 260. Inschriften | **88)** Spiegel. Gerhard. Etr. Sp. 387, 1. Inschriften. Grofses Glied des Peleus | **89)** Etruskische Bleitafel, darauf ein Spiegel. *Annali e Monumenti d. I.* 1855 Taf. XIII S. 57. Inschrift.

C. Freie Gestaltung als Entführung.

90) Ov. 51 = Gerhard Etr. Sp. 225. Schlange, Vogel | **91)** Ov. 50, VII 2 = Gerhard Etr. Sp. 226. Üb. d. Inschriften vgl. Arch. Ztg. VII 35* und neuerdings Bugge in den Etruskischen Forschungen herausg. v. Deecke, wie ich aus Bursians Jahresb. 1885 Bd. 44 S. 250 ersehe | **92)** Ov. 52. Goldschmuck. Chabouillet, *Catal. de la Bibl.* 2545. *Nouvelles Annales* I pl. *A* 23. Typus etwas verändert und den Spiegeln symmetrisch | **93)** Broncecista (Praeneste) *Bull. d. I.* 1886 p. 40. Drache, Löwe, Vogel. Nereide, Nereus, Jüngling.

III.

Freiere Gestaltung.

A. Auf rf. Vasen freien Stils.

94) Ov. 37. VII 8. Millingen *Anc. uned. mon.* I 10. Peleus die Thetis entführend; der Typus steht in der Mitte zw. dem Ringkampf und der Entführung auf d. Spiegeln (II 4 C). Verwandlungen: 2 Schlangen (ein früher für einen Regenbogen gehaltener Gegenstand wird von Luckenbach a. a. O. S. 579 für einen Gewandbogen der Thetis erklärt). Nereiden, Chiron, Jüngling | **95**) Ov. 38, VIII 1. Millingen *Uned. Mon.* I. A. I. Dubois-Maisonneuve *Introd.* 70. 1. Vgl. Robert Bild und Lied S. 23 Anm. 20. Entführung. Schlange, Drache, Nereiden, Athena, Poseidon, Pan, Eros, Aphrodite, Peitho | **96**) Fragment aus Kertsch. *C. R.* 1869 Taf. IV 3. Entführung: Löwe, Schlange.

B. Ganz einzeln stehende Darstellungen.

97) Pelike mit Gold (Kamiros). Brit. Mus. Salzmann *Cam.* 58. Jahn Vasen mit Goldschmuck S. 17. Wiener Vorlegebl. II 6, 2. vgl. Robert Bild und Lied S. 23 Anm. 20. Peleus die Thetis beim Bade überraschend; Schlange | **98**) Ov. 49, VIII 9. Portlandvase. Millingen *Anc. uned. mon.* A 1. Höchst zweifelhaft, ob überhaupt hierhergehörig; von Klein Euphronios[2] S. 186 Anm. I auf Theseus im Meeresgrunde gedeutet.

IV.

Liebesverfolgung oder Entführung im rf. Stil auf Peleus und Thetis übertragen.

99) Thondiskos Athen Ἐφημερὶς ἀρχαιολ. 1885, II 5. Herr Prof. Heydemann theilt mir mit, dafs er diese Darstellung auf Peleus und Thetis beziehe. Rev.: Leukippidenraub | **100**) Ov. 2. Gerhard AVB III 182. Liebesverfolgung; durch den Revers: Nereus, Doris, Nereide als hierhergehörig erwiesen | **101**) Stamnos des Hermonax in Orvieto beim Grafen Faina. Arch. Ztg. 1878 Taf. 12, vgl. Robert B. u. L. S. 44, der es durch den Vergleich mit dem vorigen hierherzieht. Nereus, 12 Nereiden. Derselbe Typus für Zeus und Aegina bei Braun Antike Marmorwerke I Taf. 6 | **102**) Kalpis in Florenz. Arch. Ztg. 1850 Taf. XXI. Dempster *Etruria regalis* Taf. LXII—LXIII. Passeri *pict. Etrusc.* I 58, 59. Vgl. R. Rochette *Mon. inéd.* p. 11. Liebesverfolgung: Nereus, Doris, Nereide | **103**) Lekanedeckel (Mithridatesberg) Ermitage. Schöner Stil. *C. R.* 1877 T. V, 6. Liebesverfolgung. Inschriften ΘΗΣΕΥΣ und ΘΕΤΙΣ von Stephani unter Beibehaltung dieser Namen in wenig wahrscheinlicher Weise erklärt; näher liegt die Annahme, dafs Theseus für Peleus verschrieben oder verhört ist.

V.

Hochzeit.

(Lauter unter sich nicht verwandte Darstellungen.)

104) Ov. 46, VIII 6. sf. Inghirami *Mus. Chius.* I 46—47; *Gall. Om.* II 235; *Vasi fittil.* I 77 bis 78. Peleus die Thetis dem Chiron zuführend. Rev.: Nereus und Nereiden. Vgl. Luckenbach a. a. O. S. 598 | **105**) Kypseloskasten. Paus. V 19, 7. Vgl. Loeschcke *observat. archaeol.* Progr. Dorpat 1880 S. 5 ff. Klein Kypsele der Kypseliden (Ber. d. Wiener Akademie 1884) S. 64 ff. Schneider Troischer Sagenkr. S. 65 f. und S. 88 f. | **106**) Françoisvase. Luckenbach S. 589. Schneider a. a. O. S. 85 ff. | **107**) Hydria, sf. (Orvieto). Florenz. Attische Inschriften. Körte *A. d. I.* 1877 p. 179. Heydemann Mittheilungen aus Oberitalien S. 88 Nr. 26. Peleus und Thetis auf Wagen stehend; Götterpaare | **108**) Ov. 48. Sarkophag. Zoëga LII. Peleus und Thetis auf Thron sitzend.

Botho Graef.

SCENEN AUS DER ILIAS AUF EINEM ETRUSKISCHEN SARKOPHAGE.

Ein in Corneto im Jahre 1875 gefundener Sarkophag, den Herr G. Körte *Monumenti dell' Istituto* XI Tav. 58 und *Annali* 1883 Tav. T. V (p. 243) veröffentlicht hat, ist auf seinen vier Seiten mit Reliefs geschmückt. Die eine der Langseiten — ihre Abbildung ist umstehend verkleinert wiederholt — stellt einen Amazonenkampf dar, die beiden Schmalseiten je einen Krieger, der ein Viergespann lenkt; die zweite Langseite endlich einen lebhaften Kampf, dessen Erklärung die Aufgabe der folgenden Zeilen sein soll, nachdem der erste Herausgeber hierfür ein auch nur ihn selbst befriedigendes Resultat nicht gefunden hat.

Man sieht auf den ersten Blick, dafs es sich um einen sehr lebhaften Kampf zwischen zwei verschiedenartigen Völkerschaften handelt. Die Vertreter der einen Partei, drei an der Zahl (No. 1, 3, 7), ohne Zweifel die Angreifer, sind durch phrygische Mützen gekennzeichnet; alle drei sind bartlos, ohne Panzer, aber mit Schwertgurt versehen. Der erste und letzte ist mit einem kurzen Chiton bekleidet, der bis zur Schamgegend reicht und von einem breiten Gürtel zusammengehalten wird. Der erste und zweite sind beschildet; der zweite gebraucht als Waffe einen Stein, die andern beiden führen kurze Schwerter.

Die von den eben Beschriebenen Angegriffenen (No. 2, 4, 6) sind bärtig, mit Schwert und Schild bewaffnet und durch die κυνῆ (No. 6), den Erzhelm (No. 4) und die sog. Schiffer-Mütze (bei No. 2), wie auch durch den Panzer mit Nackenschirm[1], den zwei von ihnen tragen (No. 2 und 6), als Hellenen gekennzeichnet.

Aufser diesen sechs Personen sind noch drei vorhanden, die nicht am Kampfe teilnehmen und deren Rolle im ersten Augenblick nicht klar ist; der eine (No. 5) befindet sich in der Mitte der Darstellung, die anderen beiden (No. 8. 9) an der rechten Seite derselben; sie sind durch Panzer und Helmkappe als Griechen gekennzeichnet.

Ganz allgemein können wir hiernach sagen, dafs es sich um einen Kampf zwischen einem asiatischen und einem griechischen Volke handelt. Herr Körte meint, die phrygische Mütze genüge nicht, um die eine Partei als Asiaten zu kenn-

[1]) Diese Eigentümlichkeit des Panzers ist sehr selten, doch findet sie sich auf Vasen (*Monumenti del Instituto* Bd. IX, Tafel 44 (Vase des Brygos). Gerhard, Auserl. Vasenbilder, Bd. IV, 268 1; 269—70, 2, 3); auf Pergamenischen Reliefs (Bohn, Altertümer von Pergamon Bd. II S. 105, Taf. 43; 44, 2) und auf einigen syrakusanischen Dekadrachmen des Euainetos, Kimon u. A. Bei Head, *Coinage of Syracuse* N. 6, 7 und im *Catalogue of the Greek coins in the British Museum, Sicily* S. 171, 175, 176 sind einige derselben abgebildet.



zeichnen, indem er sich auf die Darstellung der Rückseite des Sarkophags beruft, wo zwei der gegen die Amazonen Kämpfenden, die nach seiner Annahme Griechen sind, ähnliche Mützen tragen. Allein von der abscheulichen etruskischen Darstellung der Rückseite darf man auf die unsere, welcher ohne Zweifel ein Werk griechischer Kunst aus guter Zeit zu Grunde liegt, nicht schliefsen; überdies kann man nicht einmal sagen, dafs die Gegner der Amazonen auf diesem Sarkophage Griechen sein müfsten, da wir auch von Kämpfen derselben mit Asiaten wissen[2].

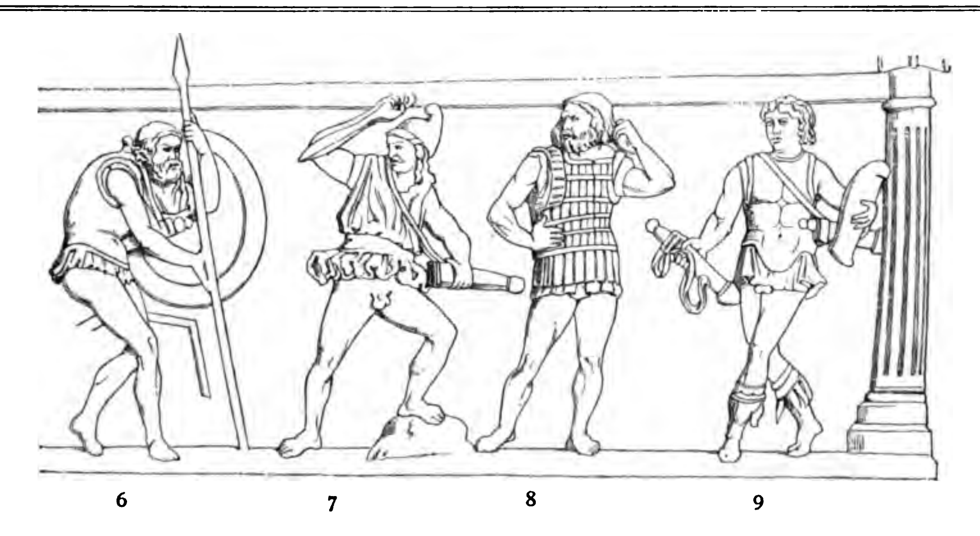
Herr Körte deutet die Darstellung auf den Einfall der Griechen, die also die Männer mit den phrygischen Mützen wären, in Mysien, das Land des Telephos, der hier an der Spitze seiner Genossen den Angreifern entgegenträte (No. 4). Aber er kann nicht erklären, warum hier eine Person (No. 6) als verwundet erscheint, die nicht Telephos sein kann, während die Verwundung dieses Helden ein wesentlicher Zug der Sage ist; auch bleiben die beiden Personen auf der rechten Seite des Bildwerkes unerklärt.

Anstatt von der Verwundung eines der Kämpfer auszugehen, einem Vorfall, der sich bei jedem Kampf zu ereignen pflegt, ziehen wir zunächst die zweite Gestalt von links in Betracht, die durch ihre Mütze mit Sicherheit als Odysseus gekennzeichnet wird[3]; seine mit phrygischen Mützen bekleideten Gegner sind selbstverständlich Trojaner. Da nun die Griechen im Zurückweichen begriffen und die Trojaner die Sieger sind, so ergiebt sich von selbst der Gedanke an Buch Λ der Ilias, und es gilt den Versuch, ob es nicht möglich ist, an der Hand der homerischen Schilderung eine Erklärung unseres Bildwerkes zu finden.

Bekanntlich erzählt der Dichter am Anfang von Λ, wie Eris von Zeus gesandt einen gewaltigen Kampf zwischen Griechen und Troern erregt, bei welchem Agamemnon zuerst Wunder der Tapferkeit verrichtet und die Feinde bis an die Mauern der Stadt verfolgt, bis er endlich sich gezwungen sieht, verwundet das-

[2]) Homer Il. II 814. III 189. VI 186; Schol. Lycoph. 17. Diodor III, 55.

[3]) Vgl. Brunn, *I rilievi delle urne Etrusche* Bd. Taf. XXXIII, XXXVII, LXX.



Schlachtfeld zu verlassen. Der Sieg neigt sich daher auf die Seite der Troer Hektor richtet ein wahres Blutbad an, und die Niederlage der Achäer wäre vollständig gewesen, wenn nicht Diomedes und Odysseus sich ihm entgegengestellt hätten, um den Rückzug zu decken. Aber bald sieht sich auch Diomedes, von Paris am Fufse verwundet, gezwungen, wie Agamemnon in das Lager zurückzukehren. So bleibt nun Odysseus allein um gegen die Troer zu kämpfen:

οἰώθη δ' Ὀδυσεὺς δουρικλυτός, οὐδέ τις αὐτῷ
Ἀργείων παρέμεινεν, ἐπεὶ φόβος ἔλλαβε πάντας (V. 401. 402).

Aber auch ihn umzingeln die Troer, und der Held sieht sich gezwungen. kämpfend zurückzuweichen: αὐτὰρ ὅ γ' ἐξοπίσω ἀνεχάζετο (V. 460). Dies ist der Vorgang, den die linke Ecke unseres Bildwerkes darstellt. Odysseus weicht einen Schritt zurück, indem er sich mit seinem Schild gegen einen auf ihn eindringenden Troer verteidigt.

Nach Homers Schilderung ruft in dieser Lage der Held seine Genossen zu Hilfe. Menelaos erscheint, begleitet von dem Telamonier Aias und führt ihn aus dem Getümmel (Vers 461—488); Aias bleibt auf dem Schlachtfelde zum Schirme der Achäer zurück:

πάντας δὲ προέεργε θοὰς ἐπὶ νῆας ὁδεύειν
αὐτὸς δὲ Τρώων καὶ Ἀχαιῶν θῦνε μεσηγὺς
ἱστάμενος. (V. 569—571.)

Diesen Vorgang erkennen wir in unserer zweiten Scene: ein nackter Troer (No. 3) mit Schwert und Schild bewaffnet, ist im Begriff gegen Aias (No. 4) einen Stein zu schleudern, wie denn auch das Epos in derselben Schlacht den Hektor χερμαδίοισιν kämpfen läfst (V. 541). Aias, von vorn gesehen, hoch aufgerichtet, einen gewaltigen doppelbuschigen Helm auf dem Haupte, das Wehrgehenk und eine Chlamys an der Schulter, erhebt — Τρώεσσιν ἐπάλμενος (V. 489) — das Schwert, um einen gewaltigen Schlag gegen den andringenden Troer zu führen. Der Telamonier ist an seiner Reckengestalt zu erkennen, welche Herrn Körte (S. 246) veranlafst hat,

ihn für den König einer der streitenden Parteien anzusehen, auch daran, dafs der Durchmesser seines Schildes merklich gröfser ist als der der übrigen Schilde: ich möchte mit Kebriones sagen (V. 526—527):

εὖ δέ μιν ἔγνων
εὐρὺ γὰρ ἀμφ' ὤμοισιν ἔχει σάκος.

Zeus, der den Trojanern den Sieg verleihen will, entmutigt Aias, dafs er zurückweicht. Eurypylos kommt ihn zu Hilfe; er tötet einen der Troer (V. 575—580), aber Paris richtet seinen Bogen auf ihn

καί μιν βάλε μηρὸν ὀϊστῷ
δεξιόν· ἐκλάσθη δὲ δόναξ, ἐβάρυνε δὲ μηρόν,
ἂψ δ' ἑτάρων εἰς ἔθνος ἐχάζετο κῆρ' ἀλεείνων. (V. 583—585.)

Sehen wir nun den Krieger No. 6, am Schenkel verwundet und daher mühselig mit beiden Händen auf seine Lanze gestützt, sich aus dem Getümmel schleppen, indem er so gut als möglich sich mit seinem Schild gegen einen Gegner (No. 7) verteidigt, der ihn mit gezücktem Schwerte angreift, so möchten wir in diesem Verwundeten Eurypylos erkennen. Dafs sein linker, nicht wie bei Homer sein rechter Schenkel verwundet ist, erklärt sich leicht aus technischen Gründen; wesentlich ist die Abweichung, dafs nicht ein Pfeil, sondern ein Speer die Verwundung hervorgebracht hat; doch stimmt wieder zu dem ἐκλάσθη Homers der Umstand, dafs der Speer zweimal gebrochen im Beine haftet. Ich möchte glauben, dafs wir hier eine Abweichung unseres Reliefs von seiner griechischen Vorlage zu erkennen haben: möglicherweise hat der Sarkophagarbeiter den in dieser dargestellten Paris der Raumersparnifs wegen fortgelassen, und als der Bogenschütze fortfiel, auch den Pfeil in die gewöhnlichere Waffe ändern zu müssen geglaubt.

Zwischen dem mutmafslichen Eurypylos und Aias, die beide bärtig dargestellt sind, sieht man einen jungen Mann (No. 5), der von vorn gesehen, das Haupt von einem πέτασος bedeckt, mit einem Fell bekleidet ist, während das Wehrgehenk ihm vom Rücken herabhängt. Er hält in der Linken einen Bogen und zwei Pfeile, in der Rechten eine Muschel, in welche er mit aller Kraft hineinbläst[4]. Wir haben also einen Bogenschützen vor uns: Paris, nach der Verwundung des Eurypylos ein ἐπινικητήριον blasend, kann es nicht sein, da der Petasos ihn als Griechen kennzeichnet. Sein Platz hinter dem Schilde des Aias (ὑπ' Αἴαντος σάκεϊ Τελαμωνιάδαο Θ 267) läfst uns an Teukros denken, den berühmten Bogenschützen, den κασίγνητος καὶ ὄπατρος des Aias (M 371), der stets an seiner Seite kämpft. Aber warum bläst er auf der Muschel? Als Eurypylos, so sagt uns der Dichter, verwundet und gezwungen war, Aias in einer so gefahrvollen Lage zu verlassen

ἤυσεν δὲ διαπρύσιον Δαναοῖσι γεγωνός·
ὦ φίλοι Ἀργείων ἡγήτορες ἠδὲ μέδοντες,
στῆτ' ἐλελιχθέντες καὶ ἀμύνετε νηλεὲς ἦμαρ
Αἴανθ', ὃς βελέεσσι βιάζεται κτλ. (V. 586 ff.)

[4]) Die Muschel als Blasinstrument ist ein Anachronismus, da sie sich bei Homer nicht findet.

Ist das nicht die Rolle, die der Künstler hier dem Teukros übertragen hat? Er brauchte, um die Symmetrie, die er erstrebt, augenfällig zu machen, eine Einzelfigur, und er hat mit vielem Geschick daher neben Aias den von ihm unzertrennlichen Bruder gestellt. Seine Gestalt teilt nämlich die ganze Composition in zwei sich entsprechende Teile von je vier Figuren. Die Neigung des Künstlers zur symmetrischen Darstellung erstreckt sich bis auf solche Einzelheiten, dafs nur diese Mittelfigur und die an beiden Ecken Schuhe tragen und dafs immer ein Bärtiger und ein Bartloser mit einander abwechseln.

Wir haben gesehen, wie nach der Verwundung Agamemnons Odysseus und Aias vergeblich gegen den Sieg der Troer ankämpften. Der Feind vertritt ihnen selbst den Rückzug und setzt seinen Fufs bis auf die Grenze des Lagerwalles, wie vielleicht durch den Stein angedeutet werden soll, auf den der letzte der Feinde seinen Fufs setzt. Nun kann Achill zufrieden sein, er hat glänzende Genugtuung: ἄχος βέβηκεν Ἀχαιούς, nun kann er auch seinem Freunde Patroklos gestatten, sich zu waffnen und am Kampf teilzunehmen, um die Griechen vor der äufsersten Not zu bewahren. Dies sehen wir in der letzten Scene dargestellt. Patroklos (No. 8), blickt, das Gesicht seitwärts nach links gewandt, sorgenvoll auf das Schlachtfeld und nach seinem Freunde Eurypylos hin:

βεβλημένος ἀντεβόλησεν
διογενὴς Εὐαιμονίδης, κατὰ μηρὸν ὀϊστῷ,
σκάζων ἐκ πολέμου. (V. 807—811.)

Einer der Myrmidonen (No. 9), vielleicht Automedon, mit Panzer und Schwert gerüstet, bringt ihm, der schon den Panzer des Achilleus angelegt hat, das Schwert und die Beinschienen des nun nicht mehr grollenden Freundes: die μῆνις des Achilleus hat geendet.

Auf den Schmalseiten des Sarkophages ist der weitere Fortgang der Handlung dargestellt. Auf der einen Seite (*A*) sehen wir Patroklos auf einem Viergespanne ältesten Stils, das er selbst lenkt, in die Schlacht fahren. Hier wie auf der Vorderseite ist er bärtig und ohne Helm dargestellt. Auf der andern Seite (*B*) lenkt ein zweiter, bartloser Krieger ein ähnliches Viergespann nach rechts und trägt auf seinem über die Schulter gelegten Speere die Waffen eines besiegten Kriegers, von denen jedoch nur der Schild sichtbar ist. Es fragt sich, ob man diese Darstellung zur Vorderseite, oder zur Amazonomachie der Rückseite zu ziehen hat; häufig gehört ja bei den Sarkophagen jede der beiden Schmalseiten inhaltlich je zu einer Langseite. Indessen möchten wir in unserem Falle bei der genauen Uebereinstimmung der Gespanne beide Schmalseiten auf ein und dieselbe, und zwar die von uns behandelte Darstellung beziehen.

Ich möchte bei dem Bartlosen nicht an Hektor denken, von dem der Dichter sagt, dafs er nach der Ueberwindung des Patroklos, ἐπεὶ κλυτὰ τεύχε' ἀπηύρα (P 125)

ἂψ ἐς ὅμιλον ἰὼν ἀνεχάζεθ' ἑταίρων
ἐς δίφρον δ' ἀνόρουσε (P 128. 129),

sondern an Achilleus, der nach dem Falle Hektors seine Waffen zurückholt: ἀπ'

ὤμων τεύχε' ἐσύλα und dann zu Wagen steigt ἐς δίφρον ἀναβάς, ἀνά τε κλυτὰ τεῦχε ἀείρας (X 367 und 399). Der Umstand, dafs Achill unbärtig, Patroklos bärtig dargestellt ist, erklärt sich, abgesehen von dem in der ganzen Darstellung streng durchgeführten Wechsel zwischen Bartlosigkeit und Bärtigkeit, aus den Worten des Dichters, der den Nestor zu Patroklos sagen läfst:

γενεῇ μὲν ὑπέρτερός ἐστιν Ἀχιλλεύς,
πρεσβύτερος δὲ σὺ ἐσσί. (Λ 786. 787.)

Wir glauben damit für die Darstellungen unseres Sarkophags eine einheitliche Erklärung begründet zu haben: der Künstler wollte die Beendigung von Achilleus' Grolle so erzählen, dafs er ausgewählte Scenen aneinanderreiht; er erinnert darin gewissermafsen an die Verfertiger der Tabulae Iliacae.

Berlin, Juni 1886. Johannes N. A. Svoronos.

MISCELLEN.

HARPYIE.

Dafs die Harpyien, so wie sie Homer kennt, etwas Rofsähnliches an sich gehabt haben müssen, da eine von ihnen: Ποδάργη βοσκομένη λειμῶνι παρὰ ῥόον Ὠκεανοῖο von Zephyros Mutter der beiden Rosse des Achilleus wird, kann man Milchhöfer (Anfänge der Kunst S. 57. 244) zugeben; auf uns sind jedoch derartige Bildungen nicht gelangt oder wenigstens nicht mit Sicherheit zu erkennen. Wo uns bestimmt Harpyien entgegentreten, im Abenteuer des Phineus, da sind es regelmäfsig Frauengestalten, die mit zwei oder vier Schulterflügeln und Flügeln an den Füfsen versehen sind (vergl. Furtwängler, Arch. Zeitg. 1882 S. 203); als solche sind sie auch sicher bei Aeschylus Eum. 50 gedacht. Doch dürfte Furtwängler wohl zu weit gehen, wenn er bei jeder von der menschlichen Gestalt abweichenden Bildung, so namentlich bei den bekannten Figuren am Grabmal aus Xanthos von der Benennung Harpyien absehen zu müssen glaubt. Zunächst sind sichere Stellen vorhanden, wo von einer Mischbildung aus Frau und Vogel die Rede ist (vielleicht schon bei Peisandros *Schol. Apoll. Rhod. 2, 1089*, der sie ὄρνιθες nennt; sicher bei Hygin. f. 14, *Lykophr. Alex. 653 Schol.*); auch in der vatikanischen Handschrift des Vergil (Bartoli *Pict. ant. Verg.*, 1782, Taf. 63) werden sie als Vögel mit Frauenkopf und menschlichen Armen abgebildet, so dafs man die Möglichkeit, dafs mit solchen Mischbildungen von den Künstlern Harpyien gemeint wurden, nicht ablehnen kann, um so weniger, wenn, wie in Xanthos, der Charakter der Todesgottheit deutlich ist. Zu den mit einiger Wahrscheinlichkeit als Harpyien zu bezeichnenden Figuren tritt ein zwar nicht neues, aber doch erst neuerdings ans Licht gezogenes höchst interessantes



Denkmal: eine in Vulci 1834 gefundene, aus Gerhards Besitz in das Berliner Museum übergegangene Vase (vergl. Furtwängler Katal. d. Vasen 2157), deren Zeichnungen hier in halber Gröſse (das Gefäſs in $^1/_8$) abgebildet sind. Das Gesicht des Mischwesens ist wie eine Medusenmaske gestaltet d. h. mit Hauern und herausgestreckter Zunge; Rumpf und Arme sind menschlich gebildet, der Rest vom Vogel entnommen: vier Flügel sitzen auf dem Rücken, zwei nach oben, zwei nach abwärts gerichtet; mit jeder der ausgestreckten Hände hat sie einen zappelnden und sich umblickenden nackten Knaben am Handgelenk gefaſst. Die Bedeutung liegt klar zu Tage: es ist ein Todesdämon, wie es dem Charakter der Harpyien entspricht[1]. Die Vermischung mit dem Gorgonentypus kann nicht auffallen, wenn man bedenkt, wie nahe diese Gestalten unter einander verwandt sind, ja wie sie geradezu in einander übergehen (vgl. Roscher Myth. Lex., Harpyien).

Sehr groſse Übereinstimmung mit der hier abgebildeten Darstellung bietet das Relief einer in Picenum gefundenen bronzenen Situla (*Notizie d. scavi* 1877 S. 114. Arch. Zeitg. XXXV S. 179); nur daſs die Harpyie die zwei nackten Knaben nicht bloſs mit je einer Hand am Handgelenk, sondern auch mit je einem Fuſse an der Hüfte gepackt hat.

[1]) Hom. α 241, ξ 371, υ. 77. Kaibel *epigr. gr.* 1046, 13: οὕνεκά οἱ παῖδας — Ἅρπυιαι Κλωθῶνες ἀνηρείψαντο μέλαιναι.

Auf der Schulter unserer Vase ist ein nach r. laufender Jüngling dargestellt, der einen grofsen Vogel mit der L. beim Halse gefafst hat, während er in der R. einen kurzen Stock schwingt.



R. Engelmann.

ÜBER ZWEI FIGUREN AUS DEM WEIHGESCHENKE DES ATTALOS.

Zwei Figuren des attalischen Weihgeschenkes, der todte Jüngling in Venedig (*Monumenti* IX *Tav.* 20, 3) und der sterbende Krieger in Neapel (*Tav.* 20, 4), zeichnen sich durch die Eigenthümlichkeit ihrer Verwundung aus: beide erscheinen nämlich von einem mächtigen Lanzenstofse durchbohrt.

Bei der zweiten Figur scheint die Art der Verwundung kaum erörtert worden zu sein; bei der ersten sprechen Brunn[1] und Overbeck[2] von einer Durchbohrung, Dütschke[3] scheint anderer Ansicht; sehr bestimmt widersprechen Friederichs-Wolters[4]. Es wird daher nicht überflüssig sein, die Gründe für unsere Meinung darzulegen.

Bei dem jugendlichen Gallier befinden sich im Bauche dicht an den Rippen in gleicher Höhe vom Gürtel zwei tiefe runde Löcher, die sich genau gegenüberliegen; an zwei Stellen derselben zeigt sich je ein Einschnitt so, dafs der eine die Verlängerung des anderen bildet. Diese Einschnitte — sie laufen vertical, wenn man sich

---

1) *Ann. d. I.* 1870 p. 302.

2) Plastik³ II S. 208.

3) Antike Bildwerke in Oberitalien V S. 77: »Unter der r. Brust eine tiefe runde Wunde, eine ebensolche an der l., aus welcher auf die Basis Blut herausströmt.«

4) Friederichs - Wolters Gipsabgüsse ant. Bildw. S. 519: »Der Jüngling ist durch drei Wunden gefallen, eine Schnittwunde und zwei Schufswunden, die von einer Schleuderkugel, oder da man diese Waffe hier schwerlich wird voraussetzen können, von Pfeilschüssen herzurühren scheinen, denn man sieht nicht ein, wie Schwert oder Lanze solche Wunden verursacht haben könnten«.

die Figur aufrecht denkt — sind am Rande der Öffnung breiter und gehen dann spitz zu, als wenn in die runden Wunden nach zwei Seiten hin noch Einschnitte mit einem Messer gemacht seien. Dafs weder Schwert noch Schleuderkugel eine solche Wunde hervorbringen kann, ist klar. Gegen die Annahme von Pfeilen spricht aber nicht nur das genaue Gegenüberliegen der Wunden, da ja nicht zu glauben ist, dafs ein Pfeil zu einer Seite hinein- und zur anderen hinausgegangen sein könnte, sondern auch ihre Gröfse: bei halber natürlicher Gröfse der Statuen beträgt nämlich die runde Öffnung beim Jünglinge 0,016 m, die ganze Wunde von einem Ende des Einschnittes bis zum anderen 0,038 m[5]. Unzweifelhaft kann die Waffe, welche diese Wunden verursacht hat, nur eine Lanze gewesen sein. In der Wirklichkeit freilich würde sich nach dem Herausziehen der Lanze die Wunde mehr oder weniger zusammenziehen; der Künstler hat also entweder eine kleine Ungenauigkeit begangen oder sich die Lanze noch in der Wunde steckend gedacht. Den Vorgang haben wir uns ungefähr so vorzustellen, dafs den Augenblick, wo der Jüngling seinen rechten Arm gegen einen Feind hob, ein anderer benutzte, um ihm von der rechten unbeschützten Seite die Lanze durch den Leib zu rennen. Dafs derjenige, welcher ihn durchbohrte, zu Fufs war, folgt daraus, dafs beide Öffnungen in gleicher Höhe sich befinden, und zwar entspricht ihre Höhe derjenigen der eingelegten Lanze eines Fufskämpfers. Dafs der Stofs von rechts nach links ging, ergiebt sich daraus, dafs die Figur, obwohl sie auf dem Rücken liegt, doch eine entschiedene Wendung nach links nimmt.

Wenden wir uns jetzt zu unserer zweiten Figur. Hier sind die beiden Öffnungen nicht in gleicher Höhe: die eine befindet sich auf der linken Seite, ziemlich nach vorn, dicht an den Rippen, ähnlich wie beim Jüngling; die andere in der Gegend des rechten Schulterblattes. Die Abbildung bei Overbeck (Plastik II[3] Fig. 124, 9) ist ganz unrichtig, da hier die Wunde wie von einem Schwertstiche herrührend gegeben ist; aber auch die beste Abbildung, die der *Monumenti,* ist hierin ungenau, da auch sie die Einschnitte an der runden Öffnung fortläfst. Freilich sind auch am Abgufs die Einschnitte an dieser Figur weniger deutlich als an der anderen; das erklärt sich aber sehr leicht aus der fast sitzenden Stellung, in welcher, da die Einschnitte wie beim Jüngling senkrecht laufen, der untere von dem plastisch angegebenen Blute zum Theil verdeckt wird. Die oberen Einschnitte sind aber auch an dieser Figur gar nicht zu verkennen[6]. Merkwürdig bleibt es, dafs nur Finati[7] bei dieser Figur an einen Lanzenstich gedacht hat, während andere nur von e i n e r »runden« oder »grofsen und stark blutenden« Wunde sprechen; nur Bellieure[8] sagt: »*Alius, qui in actu cadendi est, confossum habet corpus a mamilla sinistra trans*

[5]) Das Mafs von 0,038 bezieht sich nur auf die Wunde an der r. Seite, die l. mifst 0,016: 0,032; doch ist die r. Seite gestreckt, die l. zusammengedrückt.

[6]) Die Öffnung an der l. gedrückten Seite ist bei dieser Figur 0,016—19 m, mit dem oberen Einschnitte = 0,03, auf der gereckten r. Seite = 0,018 und 0,032 m.

[7]) *Mus. Borb. IX tav. 24: »no sapremmo determinare se da lancia o da quale altra arma sia stata prodotta«.*

[8]) Bei Klügmann, Arch. Ztg. 1876 S. 34.

humeros«. Doch ist auch der neapolitanische Krieger von rechts nach links oder wenn man will von hinten nach vorn durchbohrt worden, denn sonst müfste man annehmen, dafs der Stofs von unten nach oben — hinten ist die Wunde höher — geführt worden sei, was doch schwer möglich ist; auch ist der Mann auf seine linke Seite gestürzt. Da die Richtung des Stofses von oben nach unten geht, die Wunde am Rücken auch etwas hoch ist, einer geschwungenen oder geworfenen Lanze aber die Kraft gemangelt hätte, an dieser Stelle den Körper zu durchdringen, so müssen wir voraussetzen, dafs der Stofs von einem Reiter herrührt. Unter den Gegnern der Gallier — und dies waren bekanntlich die Pergamener — waren also Krieger sowohl zu Pferde als zu Fufs, wie z. B. auch die kämpfenden Amazonen auf den Kunstwerken nur zum Theil beritten erscheinen.

Zuletzt möchte ich noch auf eine Figur hinweisen, die, wie ich glaube, in ihrer Anordnung mit dem sterbenden Krieger in Neapel mehr übereinstimmt als der sogenannte capitolinische Fechter, der bis jetzt immer zum Vergleich hinzugezogen worden ist: ich meine den zu Füfsen Apollo's hingestreckten jungen Giganten aus Pergamon[9]. Der Gigant ist nach derselben Seite, wie der sterbende Krieger gewendet, während die capitolinische Statue die entgegengesetzte Richtung einhält; die rechte Hand der pergamenischen Figur, wie man es noch deutlich an den Spuren des Armes sieht, berührte den Boden, wie die neapolitanische; die capitolinische stützte dagegen ihre linke Hand auf den rechten Oberschenkel. Die unwesentlichen Abweichungen in der Anordnung des pergamenischen Giganten und des neapolitanischen Galliers werden wohl zumeist auf die Verschiedenheit der Anforderung, welche ein Relief und ein Rundwerk an den Künstler stellt, zurückzuführen sein.

Petersburg. W. Malmberg.

DIE MITTLEREN SÜDMETOPEN DES PARTHENON.

Dafs die acht mittleren Südmetopen am Parthenon (Michaelis, Parthenon Taf. 3 no. XIII—XX) nicht in den Zusammenhang des Kentaurenkampfes gehören, welcher die 24 (je 12) rechts und links anschliefsenden Relieftafeln einnimmt, bedarf heute keines Beweises mehr (vgl. Petersen, die Kunst des Pheidias, S. 227 fg.)[1].

Auf eine Erklärung der uns fast nur in Carrey's Zeichnungen erhaltenen Mittelbilder hat man heute so ziemlich verzichtet. Eine Kritik der älteren Versuche (von O. Müller, Bröndsted u. s. w.) erscheint überflüssig[2].

---

[9]) Beschr. d. perg. Bildwerke S. 9.

[1]) Die Zugehörigkeit von Met. XXI zu letzterem haben Michaelis a. a. O. S. 135 und Petersen a. a. O. 219 fg. erwiesen. O. Rofsbach's Versuch, die Symmetrie wieder aufzuheben, indem er Met. XIII gleichfalls zur Kentauromachie zieht (Archäol. Zeitung 1884 S. 57 fg.), wird hinfällig, wenn sich die nachstehende Deutung bewährt.

[2]) Petersen, a. a. O. S. 228 sagt, »dafs nur dann eine gewisse Sicherheit der Erklärung zu hoffen wäre, wenn alle oder doch mehrere Metopen als zusammengehörig erwiesen würden. — — Aber eine Erklärung habe ich nicht«. Nach Overbeck, Gesch. d. Plastik I³ S. 316 hat für diese Reliefs »keine auch nur einigermafsen wahrscheinliche Erklärung gefunden werden können«.

Es darf als natürlichste Voraussetzung, ja fast als Forderung gelten, dafs unsere 8 Metopen demselben mythischen Stoffe angehören[3]. Dies wird noch wahrscheinlicher durch die fühlbare Unselbständigkeit einzelner Metopenbilder, die sich theils in dem Mangel an Handlung, theils in der Einseitigkeit der Motive ausspricht. Während in den meisten Kentaurenreliefs Abrundung und ein gewisses Gleichgewicht der gegen einander wirkenden Bewegungen zu beobachten ist, wird hier der Blick offenbar mit künstlerischer Absicht hinausgelenkt[4].

Daneben und im Zusammenhange damit nehmen wir, — um zunächst noch beim rein Formalen zu bleiben, — unverkennbare Züge von Responsion wahr. Das nachfolgende Schema, welches ich ohne Begründung hersetzen darf, kann indefs ebensowohl dem künstlerischen Tact wie bewufster Absicht entsprungen sein:

XIII.	XIV.	XV. (+)	XVI.	XVII.	XVIII.	XIX. (+)	XX.
1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.

Aufserdem correspondirt aber die 5. Metope (XVII.) auch auffallend mit der 8. (XX.) und verkettet damit die beiden Gruppen.

Den Mittelpunkt der ersten Gruppe bildet ein Gespann (Met. XV), umgeben von je einer Metope mit bewegteren (XIV, XVI) und mit ruhigeren Figuren (XIII, XVII). Auf den drei übrigen Metopen zur Rechten (XVIII. XIX. XX) ragt in der mittleren eine Frauengestalt hervor, deren heroinenhafte Gröfse und Haltung (es ist der Gestus trüben Sinnens, in der Kunst bekannt an Penelope, Sterope, Medea, »Thusnelda«, Kanake u. s. w.) sie bestimmt genug vor den Anderen auszeichnet.

Ehe eine Deutung der Situation gegeben wird, mufs ich noch der Attribute und einiger Motive Erwähnung thun, welche aus sich selbst, auch ohne Unterlegung eines bestimmten Mythos, richtiger zu erklären sind als bisher geschehen ist.

Auf Metope XIV, XVII, XX bemerken wir verschiedene von den weiblichen Figuren getragene Gegenstände. Es liegt durchaus keine Veranlassung vor, darin etwas Anderes zu erkennen, als wir sonst in den Händen von Mädchen zu sehen gewohnt sind: Körbchen und Kranz (oder Pyxis und Deckel?) auf Met. XIV; eine kleine Lade am Rande links auf XX und Gewandstücke oder Ähnliches bei der Figur zur Rechten Met. XVII und zur Linken Met. XX. Das Object in der Rechten des zweiten Mädchens auf derselben Metope (Plektron?) ist gewifs vom Zeichner verkannt worden.

Die bisherigen Erklärungsversuche haben der »Kampfscene« auf Metope XVI besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Aber ist sie das wirklich? Sehr ungewöhnlich wäre doch schon die Lage des Gefallenen, welcher mit starker Drehung des Hauptes nicht zum Gegner, sondern nach der anderen Seite emporblickt[5]. Eben dahin, nicht auf sein Opfer, schaut auch der »Sieger«, welcher obendrein wie er-

[3]) Vgl. Petersen's in der vorigen Anm. ausgeschriebene Worte.

[4]) Vgl. die Nordmetopen, namentlich XXIV. XXV auf Taf. 4 bei Michaelis, mit dessen schlagender Deutung aus der Iliupersis.

[5]) Man vergleiche im Gegensatz dazu die Haltung Unterliegender auf den anderen Parthenonmetopen.

schreckt zurückprallt. In Wirklichkeit bildet er das unverkennbare Gegenstück zu dem Jüngling der XIV. Metope, dessen heftige Bewegung auch das Mädchen theilt[6]. Die ersten Spuren von starrem Schreck und von Verwirrung lassen sich sehr wohl auch auf Metope XIII erkennen[7]. Offenbar lag dem Künstler daran, Bewegung und Ruhe möglichst zu vertheilen. Deshalb zeigt auch Metope XVII in der weiblichen Figur noch vollkommene Unbefangenheit, bei dem Jünglinge erst eine unwillkürliche Wendung[8]. Auf Met. XVIII wieder eilige Flucht zu dem zweiten, ruhigen Mittelpunkt; nur eine kleine weibliche Figur, ein Kind, ist sich der Gefahr noch nicht bewufst. Diese Gefahr kommt somit entweder von unsichtbarer Stelle oder von dem Gespanne (Met. XV) her, um welches sich in der That die Bewegung nach rechts und links wellenartig fortpflanzt.

Ich erkenne in unseren Metopen die Darstellung eines göttlichen Gerichtes, mit welcher Phidias auch den Zeusthron zu Olympia schmückte, die Tödtung der Niobiden. Bestrafung der ὕβρις ist der Gedanke, welche sie zu dieser Stelle, inmitten der Kentaurenmetopen, berechtigte[9].

Die Gottheiten erschienen, wie ich jetzt annehme, selber auf ihrem Gespanne (Met. XV), inmitten der blühenden Jugend[10]. Die Mutter darf nicht fehlen; wir erblicken sie in der Heroine auf Metope XIX (s. oben). Noch herrscht hier, gegen den Endpunkt der Handlung, Ruhe. Aber die Entdeckung des Unheils, welches Niobe zu ahnen scheint, steht unmittelbar bevor.

Ich halte es für unnöthig, zum Belege jüngere Niobidendarstellungen heranzuziehen, wiewohl sich mehrere Vergleiche im Einzelnen anstellen liefsen.

Als nächststehende Denkmäler für diesen Mythos bieten sich uns einige (zuletzt von Heydemann, Berichte d. sächs. Ges. 1875 S. 205 fg.) behandelte Vasenbilder. Indefs genügt es auch hier[11] auf dasjenige Gefäfs zu verweisen, welches unter den Niobidenvasen in jeder Beziehung die erste Stelle einnimmt, auf die Vulcenter Schale des Britischen Museums[12].

---

6) Als Analogien für dieses Motiv bieten sich namentlich die vor den Gespannen zurückweichenden Jünglinge des Parthenonfrieses (Michaelis Taf. 9, 27; 12, 47 und 58); aber auch der unterliegende Poseidon im Westgiebel.

7) Dies hat schon Rofsbach a. a. O. ausgeführt, welcher insofern mit Recht Metope XXI, die Frauen vor dem Götterbilde aus der Kentauromachie, verglich. Gerade die letztere erweist eine starke, offenbar auf tektonischen und stilistischen Rücksichten beruhende Mäfsigung des Pathos.

8) Es mufs indefs dahin gestellt bleiben, wie weit etwa die Motive durch die Hand des Zeichners abgeschwächt sind. — Übrigens entscheidet der letzterwähnte Jüngling meines Erachtens gegen Rofsbach für die Männlichkeit der Figur rechts auf der correspondirenden Metope XIII.

9) Vgl. Petersen S. 356. Overbeck, Gesch. d. Plast. I³ S. 260. Die Reliefs an den Lehnen des Zeusthrones »predigen den Satz, dafs der Mensch sich gegen die Gottheit nicht überheben solle«.

10) Vgl. den Fries von Phigalia und die Niobidenvase in Ruvo (Stark, Niobe Taf. II). Der Zeichner wird die zweite Figur auf dem Reliefgrunde nicht mehr erkannt haben. Von dem Gedanken an einen Niobiden, der seine Rosse tummelt, bin ich zurückgekehrt, nachdem mich auch Furtwängler in der ersten Voraussetzung bestärkt hat.

11) Doch vgl. auch den Jüngling vor Apolls Gespann auf der Amphora zu Ruvo (Stark a. a. O. Taf. II) mit demjenigen unserer Metope XVI, rechts.

12) Heydemann a. a. O. Taf. III a—c. Die nach einer Pause gegebene Abbildung ist wohl etwas zu flau. Gewifs der Erfindung nach, wahrschein-

Auch hier sehen wir erst den Anfang des tragischen Geschicks. Die Kinder, drei Knaben und drei Mädchen, sind in eiliger Flucht zu den Seiten der Götter dargestellt. Einem der Söhne ist die Lyra entfallen. Diese Figur (Taf. III, a, links) wiederholt abermals, nur von der Rückseite gesehen, das Motiv des Jünglings r. auf Metope XVI. Der Knabe auf Taf. III, b, zur Linken, ist demjenigen auf Met. XIV nahe verwandt. Für die Mädchen des Vasenbildes vgl. namentlich Met. XVIII.

Was schliefslich die Zahl der Niobiden anlangt, so wird man auf Übereinstimmung derselben mit literarischen Angaben schwerlich mehr dringen wollen. Es mag Zufall sein, dafs die bei den attischen Dichtern des fünften Jahrhunderts bezeugte Anzahl von vierzehn Kindern (Stark, Niobe S. 95) hier thatsächlich vertreten ist; allerdings 9 Töchter und 5 Söhne. Ich bezweifle kaum, dafs der Künstler die weiblichen Gestalten aus Gründen der Raumfüllung bevorzugt hat.

A. Milchhoefer.

ZUM BETENDEN KNABEN.



Die nebenstehend etwas vergröfsert abgebildete Gemme gehörte zur Sammlung des Barons von Stosch und ist von Winckelmann in seiner *description des pierres gravées du feu Baron de Stosch, Florence* 1760, p. 316, no. 9 mit folgenden Worten beschrieben: »*Cornaline. Prométhée debout attaché au rocher*«. Tölken hat in seinem Verzeichnifs der antiken vertieft geschnittenen Steine der kgl. Gemmensammlung, 1835, Vorrede p. XX gezeigt, dafs Winckelmann seine Beschreibung der Stoschischen Sammlung nur nach den Abdrücken, nicht nach den Originalen angefertigt hat. Dies giebt die Erklärung für jene seltsame Deutung Winckelmann's. Was man am Originale sofort sieht, dafs der Stein um den unteren Theil der Figur herum ebenso wie an zwei kleinen Stellen des Randes gewaltsam verletzt ist, so dafs hier Stückchen ausgesprungen sind, das ist im Abdruck weniger deutlich, ja man kann hier leicht jene zerstörte Partie an den Beinen als die Andeutung eines Felsens mifsverstehen. Tölken, der sich sonst gerne seiner Verdienste gegenüber Winckelmann rühmt (vgl. Vorrede p. XIV), fällt doch hier eine gröfsere Schuld zu als letzterem; denn obwohl er das Original des Steines vor Augen hatte und es seiner Schönheit wegen mit Recht unter die Auswahl der öffentlich aufgestellten Stücke aufgenommen hat, so beschreibt er dasselbe doch folgendermafsen: »Karneol. Prometheus angeschmiedet am Kaukasus« (Cl. III No. 42, S. 91).

---

lich aber auch zeitlich wird diese Darstellung nun wohl auch für älter gelten dürfen als die abgekürzte und meinem Gefühl nach rohe Niobidentödtung auf dem Krater von Orvieto (*Mon.* XI, Taf. 40). Robert (*Annal.* LII, S. 287) nennt die Kylix freilich »*certamente un poco più recente*«; Heydemann (S. 214) setzt sie, sicherlich viel zu spät, in die Zeit kurz vor Alexander.

Es ist wol Schuld dieser Beschreibung, dafs ein so schönes und gerade für Berlin bedeutendes Denkmal bisher nicht weiter bekannt geworden ist.

Der Stein ist ein Carneol der schönsten Art, ganz durchsichtig und von tiefer, glühend rother Farbe. Die Arbeit ist von gröfster Sorgfalt und Feinheit, so dafs trotz der Kleinheit der Figur — der gröfste Durchmesser des Steines beträgt nur 11 Millim. — alles Einzelne, namentlich aber der eigentliche Torso auf's schönste ausgebildet ist. Natürlich kann ein einfacher Holzschnitt, wie wir ihn hier bieten, dies nicht alles wiedergeben; doch sind Abdrücke der Stoschischen Sammlung ja sehr verbreitet. An dem antiken Ursprunge des Steines zu zweifeln dürfte nach unserer Ansicht ganz unerlaubt sein.

Dargestellt ist ein Jüngling mit erhobenen Armen. Die Ähnlichkeit mit dem betenden Knaben ist in die Augen springend und bestätigt sich bei genauerem Vergleiche. Beide Figuren stehen mit erhobenen Armen ruhig aufrecht auf dem linken Beine[1] und haben das rechte entlastet daneben gesetzt.

Haben wir Grund zu sagen, dafs unsere Gemme nach der erhaltenen in Berlin befindlichen Statue des betenden Knaben gearbeitet ist? Um diese Frage zu entscheiden, gehen wir auf die Unterschiede näher ein, die doch zwischen beiden obwalten.

Diese sind dreierlei Art. Die einen lassen sich aus den Beschränkungen erklären, welche die Technik dem Gemmenschneider auferlegte, so vor allem die Haltung der Arme. Auf der Gemme mufsten dieselben höher gehoben werden, weil sie sonst bei der gewählten Vorderansicht in starker Verkürzung hätten gegeben werden müssen, was schwierig und überdies häfslich gewesen wäre; auch durften die Arme nichts vom Körper verdecken. Wenn ferner der Kopf auf der Gemme fast geradeaus zu blicken scheint und kaum gehoben ist, so mag auch das ein aus der Technik zu erklärender Verzicht sein, welche gebot, alle Verkürzungen, namentlich in dieser Kleinheit, zu meiden[2].

Ein anderer Unterschied ist dagegen wol darauf zurückzuführen, dafs die Arme des betenden Knaben nicht die antiken sind, und wenn letztere uns erhalten wären, würde der Unterschied vermuthlich gar nicht bestehen. Es betrifft dieser die Haltung der Hände. Auf der Gemme sind die beiden inneren Handflächen nach aufsen gewandt. Dies ist die durch zahlreiche Denkmäler zweifellos erwiesene Haltung beim Gebete im Alterthum; mag der oder mögen die Arme mehr oder weniger hoch erhoben sein, immer wird doch die innere Handfläche nach aufsen gewendet. Die Restauration der Bronzestatue, die wir in diesem Punkte also als fehlerhaft erklären, läfst die inneren Handflächen nach innen, nach der Figur selbst gewandt sein.

---

[1]) Bei Vergleichung der Gemme ist natürlich der Abdruck zu Grunde gelegt. Auch unsere Zeichnung ist nach dem Abdruck gemacht.

[2]) Ich bemerke, dafs sich neben der (im Abdruck) rechten Kopfseite des Jünglings ein Versehen des Graveurs findet, dessen Instrument hier ausgeglitten scheint, so dafs der Hals hier viel zu dick geworden ist.

Danach könnte also unser Gemmenbild sehr wohl auf die Statue zurückgehen. Hiergegen spricht nun aber der dritte wesentlichere, tiefer greifende Unterschied zwischen beiden. Das gesammte stilistische Gepräge ist ein anderes auf der Gemme, ein anderes in der Statue. Die Sorgfalt, mit welcher erstere ausgeführt ist, die scharfe bewufste Art, mit welcher gerade die charakteristischen Züge behandelt sind, läfst es nicht zu, bei dem Gemmenschneider nur ein unwillkürliches Einmengen seiner eigenen stilistischen Gewohnheiten in sein Vorbild zu erkennen; wir müssen vielmehr zugeben, die Gemme will eine von der Statue stilistisch durchaus verschiedene Figur wiedergeben.

Und zwar eine, die im Motive zwar mit dem betenden Knaben übereinstimmt, im Stile aber wesentlich ältere Züge trägt. Die Statue stellt in meisterhafter Vollendung die weichen vollen Formen eines Knaben dar, die alle durch sich rundende Übergänge ineinander verschmolzen sind, etwa so wie wir dies auch an den besten Repliken des Apollon Sauroktonos finden. Die Gemme zeigt uns die klar umschriebene und scharf sich absetzende Muskulatur eines gereifteren jugendlichen Körpers, die jener Rundung und Weichheit entbehrt und vielmehr dem polykletischen Ideale sich nähert[3]. Hieran reiht sich die Verschiedenheit des Kopfes, der an der Statue verhältnifsmäfsig viel kleiner ist als auf der Gemme. Und auch ein Unterschied in der Stellung des entlasteten rechten Beines gehört in diesen Zusammenhang. Dasselbe schliefst sich bei der Statue näher an das Standbein an, während es hier, weniger elegant aber der Weise älterer Statuen entsprechender, etwas mehr zur Seite gesetzt ist.

So gewinnen wir also durch unsere Gemme, wie es scheint, die Vorstellung von einer älteren Stufe derselben Composition, die uns in der schönen Statue des Berliner Museums erhalten ist. Das dürfte uns nicht wundern; denn das Thema, die Statue eines jugendlichen betenden Siegers, war ganz gewifs schon früheren Künstlern gestellt worden, als dem wir jene verdanken.

A. Furtwängler.

ZUM BETENDEN KNABEN.

Durch die Untersuchung über die Herkunft des Betenden Knaben (oben S. 1 ff.) ist endlich erwiesen, dafs die früheren Angaben von einem Funde in Herculaneum oder in Rom etwa im Tiberbette ganz grundlos erfunden sein müssen. Mag es nunmehr, nachdem das Richtige spät wieder entdeckt ist, für die Würdigung unserer schönen Bronze keinerlei Vortheil gewähren, sich noch weiter um jene falschen Traditionen zu kümmern, so mufs doch ordnungsmäfsig versucht werden im

[3]) Man vergleiche namentlich die Brust mit ihren kräftigen Muskeln und dem scharf absetzenden unteren Rande, ferner den schrägen Bauchmuskel über der Hüfte. Unsere Abbildung reicht zu diesen Vergleichen freilich nicht ganz aus.

Anschlufs an das oben S. 6 Gesagte Zeit, Ort und Urheber derartiger Legenden nach Möglichkeit ausfindig zu machen.

Levezow in der Amalthea II, 1822 S. 356 bezeichnet die Geschichte vom Funde in Herculaneum als Nachricht der französischen Antiquare, und indem er gesteht nicht zu wissen, woher dieselbe stammt, fährt er fort: »die mit der Statue von Rom und Wien nach Berlin gewanderte Tradition schrieb ihr als Fundort Rom selbst und zwar die Gegend an der Tiber oder wohl gar das Bette des Flusses zu«. In diesen Worten macht die Unterscheidung zwischen der Gegend am Tiber und dem Bett desselben ganz den Eindruck, als berichtete Levezow getreu von einer detaillirten mündlich überlieferten Angabe. Aber es ist sehr auffällig, einmal, dafs er 1808 in der Schrift *de iuvenis adorantis signo* von dieser zwiespältigen Fundnotiz nichts hatte verlauten lassen, indem er einfach das Tiberbett als Fundstelle nannte[1], und zweitens, dafs er fünf Jahre früher[2] weiter nichts wufste, als dafs Prinz Eugen die Bronze vom Papste Clemens XI. zum Geschenk bekommen hatte. In dem Aufsatze von 1808 beruft sich Levezow zwar für seine Behauptung auf M. Oesterreich, den »Inspector der grofsen königlichen Bildergalerie zu Sanssouci«, aber weder in der französischen Ausgabe von dessen »Beschreibung und Erklärung der Gruppen etc. Sr. Majestät des Königs von Preufsen vom Jahre 1774« (S. 15 Anm.) noch in der deutschen von 1775 (S. 21 Anm.) steht irgend etwas über den angeblichen Fundort: Oesterreich berichtet nur »die Statue gehörte dem Prinz Eugen von Savoyen, welcher sie vom Pabst Clemens XI. geschenkt erhalten«[3].

Andere Quellen für diese in Sanssouci beziehungsweise Berlin heimischen Traditionen sind mir nicht bekannt geworden, und existiren gewifs auch nicht. Wiewohl ja Friedrich der Grofse von Wien her durch die Ankaufsverhandlungen ausdrücklich erfahren hatte, dafs der »Antinous« einst vom Marquis de Belleisle, dem Sohne Foucquet's, erworben war, ist diese Kenntnifs weder in Wien noch in Sanssouci aus dem fürstlichen Kreise der Besitzer und Verehrer unserer Statue zu den Galerieinspectoren und Touristen hinabgedrungen; dieselben waren auf Gerüchte oder eigene Erfindungen angewiesen: aus was für einer Combination M. Oesterreich auf Clemens XI. (1700—1721) als ersten überlieferten Eigenthümer verfallen ist, wird nicht mehr zu errathen sein.

Wenn man nun berücksichtigt, dafs dieser Irrthum bei der Versetzung der Statue (bald nach dem Tode Friedrichs des Grofsen) von Sanssouci nach Berlin mitwanderte und sich hier mindestens bis zum Jahre 1803 ohne weiteren Zusatz erhielt, so ist es kaum möglich, die zuerst 1808 von Levezow hinzugefügte Fundnotiz für echte Tradition zu halten und ihr Beachtung zu schenken. Da Levezow späterhin ohne Zweifel selbständig seine Angabe weiter ausgeführt hat, darf man vermuthen, dafs er auch bei der ersten Bildung der Sage vom Funde im Tiber irgendwie betheiligt war, wenn auch unbewufst nur dadurch, dafs er 1803 an die alte Deutung

[1]) S. 3: *sunt qui tradunt statuam repertam esse Romae in Tiberis alveo, quo anno, incertum* cet.

[2]) Im »Freimüthigen« 1803 S. 67.

[3]) Dasselbe wiederholt F. Nicolai, Beschreibung der königl. Residenzstädte Berlin und Potsdam III, Berlin 1786, S. 1205.

der Figur angeknüpft hatte: es sei Antinous dargestellt »im Augenblicke, wo er das Gelübde ablegt und sich in den Nil stürzen will«. Wie sehr aber die dunkle Vorgeschichte der schönen Statue bis in neueste Zeit zur Sagenbildung reizte, mögen J. Friedlaender's Worte lehren (Zur Geschichte der königlichen Museen in Berlin, 1880, S. 10): »diese Bildsäule soll im Tiber unter der Engelsburg gefunden worden sein .... Zuerst im Besitze des Papstes Clemens XI., dann des Vaters des Marschalls Belleisle u. s. w.«

Nicht minder bedenklich steht es um die »französische« Nachricht, dafs der Adorant in Herculaneum gefunden sei. Die französischen Antiquare hatten zuerst im Jahre 1807, als die nach der Schlacht bei Jena aus Berlin, Cassel und anderen deutschen Städten geraubten Kunstwerke in Paris ausgestellt wurden, Veranlassung sich mit dem Betenden Knaben zu beschäftigen. Und in der That ist in dem denkwürdigen Kataloge *Statues, bustes, basreliefs, bronzes et autres antiquités, peintures, dessins et objets curieux conquis par la Grande Armée dans les années 1806 et 1807; dont l'exposition a eu lieu le 14 Octobre 1807, premier anniversaire de la bataille d'Jéna. Paris, Dubray, imprimeur du Musée Napoléon, 1807* S. 7 n. 36 zu dem *jeune athlète en bronze* zum ersten Male und zwar ohne Anführung irgend einer Quelle behauptet worden: *le hazard avait fait découvrir ce morceau à Herculanum avant que les fouilles de cette ancienne ville fussent mises en activité.* Der Katalog verschweigt den Namen des Verfassers; aber da er in der Officin des *Musée Napoléon* gedruckt worden ist, kann man leicht den 1799 berufenen *conservateur des antiques du Musée Napoléon*, E. Q. Visconti errathen, zumal da der Text dieses Ausstellungskataloges mit den betreffenden Abschnitten der von Visconti verfafsten *Notice des statues, bustes et basreliefs de la Galerie des antiques du Musée Napoléon Paris 1811*[4] wörtlich übereinstimmt. Wenn nun Visconti bei der Besprechung des Adoranten im *Musée Français IV* (Paris 1809)[5] Levezow's Fundangaben von 1808 citirt und hinzufügt: *suivant une autre tradition ce bronce avait été découvert à Herculanum à une époque bien antérieure aux fouilles ouvertes dans le même endroit par ordre du roi de Naples,* hat er sicherlich diese Tradition seinem eigenen Ausstellungskataloge entlehnt.

Bevor man aber Vermuthungen wagt, woher Visconti 1807 in Paris seine so bestimmte Nachricht bezogen, mufs eine zweite viel später und breiter vorgetragene Version derselben verglichen werden. K. A. Böttiger erzählt in der Amalthea I, 1820 S. VII Anmerkung: »übrigens erinnere ich mich sehr wohl, aus dem Munde des unvergefslichen Rath Neumann's [gest. 7. April 1816] in Wien, als er mit mir in seinem Museum vor der Salzburger Bronze stand, gehört zu haben, er habe in einem alten hs. Verzeichnisse der in Belvedere vom Prinzen Eugen aufgestellten Statuen gelesen, die Berliner Bronze sei zu gleicher Zeit mit den Dresdener soge-

[4]) Der Adorant ist S. 173 n. 237 verzeichnet. Die *Notice* wieder abgedruckt in den *Opere varie* IV S. 267 ff. Vgl. S. 403 n. 235.

[5]) An 12. Stelle der Antiken dieses Bandes. Vgl. *Opere varie* IV S. 159.

nannten Vestalinnen (1713) unter den Lavadecken von Herculaneum aus einer Rotunde emporgehoben und von dem damaligen Viceкönig von Neapel, dem Prinzen Elbeuf, dem kaiserlichen Feldmarschall Eugen in Wien geschenkt worden.«

Soviel ich ermitteln konnte, war Böttiger nur einmal in Wien, im Jahre 1811[6], aber erst ein Decennium später hat er nach der Erinnerung die ihm angeblich zu Theil gewordene Aufklärung veröffentlicht. Neumann hatte sich allerdings um specielle Einzelheiten der Geschichte des Betenden Knaben, wie das Jahr der Erwerbung und des Verkaufs durch Liechtenstein, bemüht, ohne dafs es ihm gelungen wäre durch die Inspectoren der Galerie Liechtenstein nähere Daten zu erfahren[7]; aber dafs er jemals ein so unzuverlässiges Verzeichnifs der Antiken im Belvedere eingesehen hätte, ist im höchsten Mafse zweifelhaft. Denn man könnte aus der unten mitgetheilten Correspondenz leicht herauslesen wollen, dafs er, eben nur mit dem einstigen Vorhandensein der Bronze in der Galerie Liechtenstein bekannt, erst von Bauer im Mai 1812 Prinz Eugen als früheren Besitzer nennen hörte. Aufserdem war noch lange nach dem Tode Eugens (1736) sowohl die wirkliche Herkunft durch Liechtenstein richtig bewahrt als auch bei Kleiners (s. oben S. 2 Anm. 5) der Adorant und die Herculanerinnen auseinander gehalten worden. Sollte sich trotzdem in ein zu Lebzeiten Eugens angefertigtes Verzeichnifs eine solche Verwirrung haben einschleichen können? Auch müfste es stutzig machen, dafs sich Neumann (und mit ihm Böttiger) in keiner Weise durch das Schweigen von Gori und de Venuti[8], die neben den »Vestalinnen« vom Funde einer solchen Statue nicht

6) Vgl. K. W. Böttiger, K. A. Böttiger, eine biographische Skizze. Leipzig 1837. S. 26.

7) Vgl. die folgende von R. Schneider mitgetheilte eigenhändige Notiz Neumann's: 'Die bronzene Statue des nackten Jünglings mit aufgehobenen Händen, vormals zu Berlin, itzt in Paris, 4 Fufs 4 Zoll hoch, soll Friedrich der Grofse um 7000 Ducaten aus der Erbschaft des Fürsten Joseph Wenzel von Lichtenstein zu Wien erkaufet haben. Suche hierüber genaue Nachricht zu erhalten im fürstlich Lichtensteinischen Hause, wo ich mich erinnere eine Copie davon gesehen zu haben. Ist auch eine bei der Academie?' Damit hängt dann offenbar der folgende Brief Jos. Bauer's (vergl. oben S. 6 Anm. 11) an Neumann d. d. 26. Mai 1812 zusammen: 'Aufser hier beygefügter Abschrift, der Anmärkung des *Vinz. Fanti* (damahligen Verzeichnisses sämmtlicher Gemälde und Statuen von a° 1764) fündet sich jrgent bey der Hochfürstl. Galerie eine Stelle wo bestimmt nachricht uber dafs Erhalten und Verliehren der bekannten und berühmten Statue des jungen Antinous zu fünden wäre. Nur ist mir von mündlichen sagen des Sel. Hr. Secretair Ofspenrieter so viell erinnerlich, dafs besagte Statue nach dem Todt Prinz. Eugen Erkaufft und sodann wieder verkaufft worden ist. Cop.: »Diese Statue den Antinuo vorstellent, welche Ihro Durchlt Fürst-Venzl v. Liechtenstein, von dem Durchlauchtigsten Prinzen Eugenius, den A° uberkommen, ist in die Gallerie gesetzet worden. A° den ist es von Ihro Durchlcht Ihro Mayesttt dem König v. Preufsen verkaufft worden, so dermahlen in Sanssoucis aufgestellet worden. A° 764 den 14 Nov. aber ist es heimlich von einem Mayländer abgeformt und gegossen worden, und mit diesem hier durch Wienn gereiset, welche ich ihm mit Erlaubnifs Ihro Durchlt abgekauffet habe.«

Wahrscheinlich müssen die *datta* der Zeit des Verkaufes wenig bekant gewesen seyn, da sie eben H. Fanti nicht in erfahrung brachte, welcher doch a° 753 schon bey der Gallerie ware.'

8) Gori *symbolae litterariae* vol. I, Florenz 1748, p. 105. 109. — Marcello de Venuti *descrizione delle prime scoperte dell' antica città d'Ercolano*, Rom 1748, p. 55.

berichten, beirren liefs. Und endlich hat R. Schneider nach irgend einem Verzeichnifs der Kunstschätze Eugens in den diesbezüglichen Archiven Wiens vergebens recherchirt und C. Promis gütigst festgestellt, dafs sich auch in Turin unter den Papieren der Erbin Eugens, der Princessin Anna Victoria von Savoyen-Carignan, nichts findet was auf den Adoranten Bezug hätte.

Nach alledem kann ich mich nicht des Verdachtes erwehren, dafs Böttiger, als Vorsteher der Dresdener Antikensammlungen mit der Geschichte der »Vestalinnen« vertraut, andererseits Oesterreich's und Visconti's Angaben kennend, den Betenden Knaben mit den Herculanerinnen vermengt und sich über den Inhalt seiner einstmaligen Unterredung mit Neumann gänzlich getäuscht hat.

Was endlich Visconti betrifft, so mufs er gleichfalls allein für seine Behauptung eines Fundes in Herculaneum verantwortlich bleiben: er hat denselben allem Anscheine nach, bevor er durch Levezow Oesterreich's theils richtige theils falsche Traditionen kennen lernte, aus dem Erhaltungszustande der Bronze erschlossen. Auch heute noch wird bisweilen dieser Grund allen Ernstes für jenen Fundort geltend gemacht. O. Puchstein.

ZUM BETENDEN KNABEN.

Berichtigung.

Oben auf S. 8 habe ich als den ersten, der den modernen Ursprung beider Arme der Berliner Bronze mit Bestimmtheit ausgesprochen hat, Furtwängler genannt. Dies ist aber unrichtig; die Priorität gebührt vielmehr Valentinelli, der sich in der S. 6 Anm. 12 angeführten Abhandlung (S. 9 des Sonderdrucks) auf Grund einer eingehenden Prüfung des Originals zu dieser Ansicht bekannt hat. Da die Arbeit Valentinelli's nicht überall zugänglich sein wird, möchte ich darauf hinweisen, dafs Schlie in *Bullettino d. Inst.* 1868 S. 173ff. einen Auszug daraus gegeben hat.

Bei dieser Gelegenheit werde auch zu Seite 11 nachgetragen, dafs in der Mnemosyne 1878 S. 424ff. von J. J. Cornelissen eine haltlose Erklärung der Berliner Statue als Ballspieler aufgestellt ist. Conze.

BIBLIOGRAPHIE.

F. Albracht Kampf und Kampfschilderung bei Homer. Programm der Landesschule Pforta.

B. Arnold de Iride dea quaestionum specimen. Pars I. Programm des Gymnasiums zu Nordhausen.

A. Baumeister Denkmäler des klassischen Altertums. München. 28. und 29. Lieferung.

H. Blümner Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern. Vierter Band, erste Abteilung. Mit zahlreichen Abbildungen. Leipzig. 378 S. 8°.

Carbonaro Le metope di Selinunte e l'ordine dorico in Sicilia. Messina. 11 S. und 2 Taf. 8°.

Casagrandi Storia e archeologia romana; studî critici e polemici. Genova. XXIV und 458 S. 8°.

Cerillo Dipinti murali di Pompei. Napoli, 1886. 20 S. und XX Taf. Fol.

W. M. Flinders Petrie Naukratis. Part I. 1884—1885. With chapters by C. Smith, E. Gardner and B. V. Head. (3d memoir of the Egypt exploration fund.) London. VIII und 100 S. 44 Taff. 4°.

E. Gerhard Etruskische Spiegel Band V, bearbeitet von A. Klügmann und G. Körte. Heft 4 und 5. Berlin. 4°.

G. Gozzadini Scavi governativi in un lembo della necropoli Felsinea 1885—1886. Bologna. 23 S., 3 Abb. 8°.

H. Jordan Der Tempel der Vesta und das Haus der Vestalinnen. Mit Aufnahmen und Zeichnungen von F. O. Schulze und E. Eichler. Berlin. XI und 85 S., 13 Taff. gr. 8°.

A. Kalkmann Pausanias der Perieget. Berlin. VI und 295 S. gr. 8°.

A. Kuhn Mythologische Studien. Herausgegeben von Ernst Kuhn. I. Bd: Die Herabkunft des Feuers und des Göttertranks. Gütersloh. IV und 240 S. 8°.

E. Maafs Commentatio mythographica. Greifswalder Lectionskatalog, Winter 1886/7. 22 S. 4°.

C. Maehnig De oraculo Dodonaeo capita V. Breslauer Inauguraldissertation. 39 S. 8°.

Mérimée De antiquis aquarum religionibus in Gallia meridionali ac praesertim in Pyrenaeis montibus. Paris. 118 S. 8°.

Morgan Romano-british mosaic pavements; history of their discovery, and a record and interpretation of their designs. With plates, plain and coloured, of the most important mosaics. London. X und 323 S. Roy.-8°.

Register zur archäologischen Zeitung Jahrgang I—XLIII, herausgegeben vom kaiserlich deutschen archäologischen Institut. Berlin. VI und 380 S. 8°.

Roscher Mythologisches Lexikon. 9. und 10. Lieferung. Leipzig. 8°.

Académie d'archéologie de Belgique. Anvers, 1886.

Bulletin (4e série des Annales).

No. VI. L. Delgeur. Les monuments archéologiques apocryphes. S. 120—124.

No. VII. L. Delgeur. Les monuments archéologiques apocryphes. Suite. S. 125—137.

No. VIII. L. Delgeur. Les dernières découvertes en Egypte. S. 161—172, 2 Abb.

Académie des inscriptions et belles lettres. Paris, 1886.

Tome XIV. M. Holleaux. Sur la seconde campagne de fouilles sur l'emplacement du temple d'Apollon Ptoos. S. 26—28.

E. Le Blant. Sur les fouilles qui sont pratiquées actuellement à Rome. S. 31–48. 50—54. 63—66.

M. Schlumberger. Note sur un plomb du cabinet des médailles de Munich. S. 40.

The Academy. 1886.

No. 748. The Egypt exploration fund. S. 158 f.

No. 752. H. F. Tozer, Notes of a tour in the Asiatic Greek islands. S. 223 f.

No. 754. W. Mercer, The tomb of an Etruscan lady. S. 265 f.

Archaeologia Aeliana. Newcastle, 1886. Part 31. Vol. XI.

No. 2. John Philipson, Roman horse trappings compared with modern examples, with special references to the Roman bronzes discovered at Cilurnum and South Shields. S. 204—215. Plate XVIII—XXI.

Arte e Storia. Firenze, 1886. V. Jahrgang. 1886.

No. 24. M. Lacava, Memorie di Metaponto II. S. 169 f.

No. 27. F. Porticone, Caltagirone; continuazione degli scavi al castello. I. S. 197 f.

No. 29. A. Monti, Due busti Romani in Arcevia. S. 214 [M. Antonius der Triumvir und seine Gemahlin Octavia].

The Athenaeum. 1886.

No. 3066. Spyr. P. Lambros, Notes from Athens. S. 154 f.

No. 3068. Mary C. Dawes, The Hieron of Epidaurus. S. 216.

Bulletin archéologique. 1886.

No. 1. S. Reinach et E. Babelon, Recherches archéologiques en Tunisie. S. 4—78.

Cagnat et S. Reinach, Explorations de la vallée supérieure de l'Oued-Tin. S. 99—120.

Bulletin des commissions royales d'art et d'archéologie à Bruxelles. 1886.

Fasc. 3. 4. H. Schuermans, Anciens chemins et monuments dans les Hautes Fagnes (Suite et fin). S. 121—224.

A. Cels et L. de Pauw, Notice archéologique et historique relative à Thy-le-Baud'huin, à Castillon, à Vodelée et à Jamiolle. S. 225—257.

Bulletin de Correspondance Hellénique. Année X. 1886.

Fasc. V (Mai-Novembre).

G. Perrot, Note sur quelques poignards de Mycènes. S. 341—356. pl. I—III.

S. Reinach, Six statuettes de Myrina. S. 385—398.

Ch. Diehl et G. Cousin, Villes inconnues du golfe Céramique. S. 423—430.

Bulletin epigraphique. 1886.

Mai-Juin. R. Mowat, Inscription dédicatoire d'une lampe comprise dans le trésor de vaisselle de bronze découvert à Apt. S. 138—141.

Bullettino della commissione archeologica comunale di Roma. 1886.

Maggio. O. Marucchi, Il culto delle divinità peregrine nelle nuove iscrizioni degli equiti singolari. S. 124—147. Tav. V.

R. Lanciani e G. Gatti, Trovamenti risguardanti la topografia e la epigrafia urbana. S. 148—162.

C. L. Visconti, Trovamenti di oggetti d'arte e di antichità figurata. S. 163—169. Tav. VI.

R. Lanciani e G. Gatti, Scoperte recentissime. S. 170—172.

Giugno. R. Lanciani, Delle scoperte avvenute nei disterri pel palazzo della Banca Nazionale. S. 184—190.

G. Gatti, Trovamenti risguardanti la topografia e la epigrafia urbana. S. 192—207.

C. L. Visconti, Trovamenti di oggetti d'arte e di antichità figurata. S. 208—214. Tav. VII.

Luglio. G. Gatti, Trovamenti risguardanti la topografia e la epigrafia urbana. S. 219—231.

C. L. Visconti, Trovamenti di oggetti d'arte e di antichità figurata. S. 232—239. Tav. VIII.

G. B. de Rossi e G. Gatti, Miscellanea di notizie bibliografiche e critiche per la topografia e la storia dei monumenti di Roma. S. 240—247.

G. Gatti, Scoperte recentissime. S. 248—250.

Agosto. A. Capannari, Dei vigili sebaciari e delle sebaciaria da essi compiute (con una zincotipia). S. 251—269.

G. Gatti, Il portico di Livia nella terza regione di Roma. S. 270—274. Tav. IX.
G. Gatti, Notizie del movimento edilizio della città in relazione con l'archeologia e l'arte. S. 275 f.
G. Gatti, Trovamenti risguardanti la topografia e la epigrafia urbana. S. 277—295.
C. L. Visconti, Trovamenti di oggetti d'arte e di antichità figurata. S. 296—299.
G. Gatti, Scoperte recentissime. S. 300—304.

Settembre. L. Borsari, Di alcune scoperte archeologiche alla Salita del Grillo. S. 305—307.
G. Gatti, Trovamenti risguardanti la topografia e la epigrafia urbana. S. 308—313.
C. L. Visconti, Trovamenti di oggetti d'arte e di antichità figurata. S. 314—324.

Bullettino di Archeologia e Storia Dalmata. Anno IX. Spalato, 1886.

No. 6. Giugno. F. Bulic, Gli scavi nella basilica cristiana a Salona e sue adiacenze. S. 97—99 (mit Tafel).
F. Bulic, Le gemme del museo di Spalato. S. 101—103.
F. Bulic, Ritrovamenti risguardanti il palazzo di Diocleziano. S. 103 f.

No. 7. Luglio. F. Bulic, Le gemme del museo di Spalato. S. 115 f.
A. C. A., Recente scoperte a Lombarda sull' isola di Curzola. S. 121—123.

No. 8. Agosto. F. Bulic, Le gemme del museo di Spalato. S. 130—132.

Gazette archéologique. 12e année. 1885/6.

No. 1. 2. A. Sorlin-Dorigny, La mort d'Egisthe, basrelief en marbre du musée de Constantinople. S. 1—4. Pl. I.
A. Chabouillet, Etude sur quelques camées du Cabinet des Médailles (Suite). S. 16—24. Pl. II. III.

No. 3. 4. A. Héron de Villefosse, Le repos d'Hercule, disque en bronze du musée de Constantinople. S. 57—59. Pl. VI.
P. Monceaux, Statue de Cherchel, provenant du musée grec des rois maures, à Caesarea. S. 60—63. Pl. VII.
E. Babelon, Silène et Bacchant, bronze de la collection Janzé. S. 68 f. Pl. IX.

No. 5. 6. L. Heuzey, La plus ancienne sculpture chaldéenne. S. 113—122. Pl. XVII.
A. Cartault, Femmes groupées avec de petits Eros. Terres cuites de l'Asie Mineure. S. 123—127. Pl. XVIII. XIX.
A. Chabouillet, Etude sur quelques camées du Cabinet des Médailles (troisième article). S. 139—160.

No. 7. 8. A. Chabouillet, Etude sur quelques camées etc. (fin.) S. 169—179.
E. Piot, Sur un missorium de la collection de M. Eug. Piot. S. 180—185. Pl. XXI. [Spätrömische Silberschale mit Darstellung des löwenwürgenden Hercules.]
S. Reinach, Le prétendu »Inopos«, marbre grec du musée du Louvre. S. 186—191.

Gazette des beaux-arts. 1886.

No. 9. Septembre. S. Reinach, Courrier de l'art antique. S. 239—254. 11 Textabbildungen.
L. Courajod, L'imitation et la contrefaçon des objets d'art antiques au XVe et au XVIe siècle. I. S. 188—201.

No. 10. Octobre. L. Courajod, L'imitation et la contrefaçon des objets d'art antiques au XVe et au XVIe siècle. II. S. 312—330.

Die Grenzboten. 1886.

No. 29. J. V., Die neuen Publikationen des deutschen archäologischen Instituts. S. 117—125

Archaeological Institute of America.

Seventh Annual Report 1885—1886. Cambridge 1886. 8°. 48 S.

The archaeological Journal. Vol. XLIII. 1886.

No. 170. Bunnel Lewis, The antiquities of Langres and Besançon. S. 89—115.
Th. Bent, The survival of mythology in the Greek islands. S. 124—136.

Journal des beaux-arts. 1886.

No. 3. Le musée archéologique de Gand. S. 21 f.

The Journal of the British Archaeological association. Vol. XLII. 1886.

Part 2. Gordon M. Hills, Chichester: the city walls and their Roman form and foundation. S. 119—136.

T. Morgan, Roman monuments at Piers Bridge, Durham. S. 220—227.

George R. Wright, Recently discovered Roman building in the promenade at Rheims. S. 244—246.

The Journal of Hellenic Studies. Vol. VII. London, 1886.

No. 1. A. J. Evans, Recent discoveries of Tarentine terra-cottas. S. 1—50. Plates LXIII. LXIV.

A. S. Murray, Antiquities from the island of Lipara. S. 51—56. Plate LXII.

F. Imhoof-Blumer and P. Gardner, Numismatic commentary on Pausanias. Part II. Book III—VIII. S. 57—113. Plates LXV—LXVIII.

L. R. Farnell, On some works of the school of Scopas. S. 114—125. Plate LXIX.

W. Wroth, Imperial cuirass ornamentation and a torso of Hadrian in the British Museum. S. 126—142.

J. T. Bent, An archaeological visit to Samos. S. 143—147.

J. H. Middleton, A suggested restoration of the great hall in the palace of Tiryns. S. 161—169.

R. C. Jebb, The Homeric house in relation to the remains at Tiryns. S. 170—188.

Allgemeine österreichische **Literaturzeitung**. II. Jahrgang. 1886.

No. 9. A. Graf Dzieduszycki, Zur Geschichte der archäologischen Forschungen in Galizien. VI. S. 14f.

Mélanges d'archéologie et d'histoire. VIe année. 1886.

Fasc. III. IV. E. Le Blant, De quelques sujets représentés sur des lampes en terre cuite de l'époque chrétienne. S. 229—238. Pl. II—IV.

E. Le Blant, Note sur une mosaique découverte au palais Farnese. S. 326f. Pl. IX.

Mittheilungen der K. K. Centralcommission für die Erhaltung der Kunstdenkmäler. Wien, 1886.

Heft 2. K. Deschmann, Die neuesten römischen Funde von Dernovo (Neviodunum) in Unterkrain. S. 33—36. Taf. 1.

Mittheilungen des kaiserlich deutschen archäologischen Instituts.

Athenische Abtheilung. Bd. XI. 1886.

Heft 2. H. G. Lolling, Mittheilungen aus Thessalien (Fortsetzung). S. 120—134.

E. Fabricius, Alterthümer auf Kreta. IV. Funde der mykenäischen Epoche in Knossos. V. Fragment eines Pithos aus Lyttos. S. 135—149. Taff. III. IV.

E. Löwy, Grabrelief aus Korinth. S. 150—161. Taf. V.

W. Dörpfeld, Über die Ausgrabungen auf der Akropolis. S. 162—169.

F. Dümmler, Archaische Gemmen von Melos. S. 170—179. Taf. VI.

Fr. Studniczka, Zu dem archaischen Athenakopf im Akropolismuseum. S. 185—199.

E. Löwy, Nachtrag zu S. 152 Anm. 2. S. 204f.

Th. Schreiber, Zu Mitth. X. S. 392ff. [Alexandrinische Skulpturen.] S. 205f.

Literatur und Funde. S. 206—209.

Römische Abtheilung. Bd. I. 1886.

Heft 2. G. Gatti, Alcune osservazioni sugli orrei Galbani. S. 65—78.

F. Koepp, Archaische Sculpturen in Rom. S. 79—83. Taf. IV.

W. Helbig, Scavi di Corneto. S. 84—90.

A. Barbini, Tomba scoperta presso Grosseto. S. 91—93.

F. M. Nichols, La regia. S. 94—98.

H. Jordan, Gli edifizi antichi fra il tempio di Faustina e l'atrio di Vesta. S. 99—111. Taf. V—VII.

O. Benndorf, Osservazioni sul Museo Torlonia. S. 112—120.
W. Henzen, Iscrizione laurentina. S. 121 f.
A. S. Murray, Testa di Giunone di Girgenti. S. 123 f.
Heft 3. W. Helbig, Scavi di Vetulonia. S. 129—140. Textabb.
A. Mau, Scavi di Pompei 1884—1885. S. 141—157. Taf. VII.
A. Krische de la Grange, Di alcuni ritrovamenti archeologici nei territori di Tolfa e di Allumiere. S. 158—160.
G. Wissowa, Silvano e compagni, rilievo in Firenze. S. 161—166. Taf. VIII.
F. von Duhn, Due bassirilievi del palazzo Rondinini. S. 167—172. Textabb. Taf. IX. X.
H. von Rohden, Terrecotte di Nemi. S. 172—178.
P. Stettiner, Nuovi aes grave. Textabb. S. 179—182.
G. F. Gamurrini, Combattimento delle Lemnie in una stela Bolognese. S. 183—187.

Archäologisch-epigraphische Mittheilungen aus Österreich-Ungarn. X. Jahrgang. 1886.
Heft 1. v. Domaszewski, Hauser, v. Schneider, Ausgrabungen zu Carnuntum. S. 12—41. Taf. I—V und 8 Textabbildungen.
Jireček, Archäologische Fragmente aus Bulgarien. S. 43—104. Taf. VI.
Schön und Weifshäupl, Denkmäler aus Brigetio. S. 105—119.
v. Premerstein, Römischer Votivstein aus Unter-Haidin nächst Pettau. S. 120—123.
Rollet, Die antiken Schriftgemmen meiner Sammlung. S. 123—128.

Museo italiano di antichità classica, diretto da Domenico Comparetti. Vol. II. Firenze, 1886.
Puntata I. E. Brizio, Vasi greci dipinti del Museo civico di Bologna (Raccolta De-Luca). S. 1—40. 3 Taff.
D. Comparetti, Saffo nelle antiche rappresentanze vascolari. S. 41—80. 4 Taff.
P. Orsi, Di uno scudo paleoetrusco. S. 97—124.
L. A. Milani, A proposito di un vaso imitante un bucchero Etrusco. Lettera al dott. Orsi. S. 125—128.

Nachrichten von der kgl. Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen. 1886.
No. 11. F. Bechtel, Inschrift aus Eresos. S. 373—381.
No. 15. F. Wieseler, Nachtrag zu der Abhandlung über die Einlegung und Verzierung von Werken aus Bronze mit Silber und anderen Materialen in der griechischen und römischen Kunst. S. 481—496.

Notizie degli scavi di antichità. 1886.
Aprile. S. 107—140.
Maggio. S. 141—174.
Giugno. S. 175—211. Tav. II. III.
Luglio. S. 213—245.
Agosto. S. 247—283.

Philologus. Bd. XLV. 1886.
Heft 3. O. Gilbert, Der Tempel der Magna Mater in Rom. S. 449—468.

Repertorium für Kunstwissenschaft. IX. Bd. 1886.
Heft 4. M. Ohnefalsch-Richter, Das Museum und die Ausgrabungen auf Cypern seit 1878. III (Schlufs). S 456—465.

Revue archéologique. Troisième série. Tome VII. 1886.
Juin. E. Muntz, Les monuments antiques de Rome (Suite). S. 336—340.
Correspondance [über die Terracotten der Sammlung Lecuyer]. S. 368—371.
L. de Vaux, Découvertes récentes à Jérusalem. S. 371—374.
E. Toulouze, Fouilles dans le vieux Paris. S. 374—376.
Juillet-Août. S. Reinach, Les derniers conseils, groupe en terre cuite du musée britannique. S. 8—13. Pl. XV.
Clermont-Ganneau, Antiquités et inscriptions inédites de Palmyre. S. 14—32. Pl. XVI. XVII und 20 Textabbildungen.

Revue des deux Mondes. LVIe année. Troisième période. Tome LXXVII. Paris, 1886.
3e Livr. V. Duruy, Le théâtre d'Athènes au Ve siècle. S. 593—625.

La Nouvelle Revue. Huitième année. Tome XLII. Paris, 1886.
2e Livr. Ch. de Mouy, Lettres athéniennes: Autour de l'Acropole. S. 226—254.

Österreichisch-Ungarische Revue. Wien, 1886.
Heft 1. A. v. Domaszewski, Die Ausgrabungen in Carnuntum. S. 64.

Deutsche Rundschau. 1886.
Heft 11. E. Hübner, Römisches in Deutschland. S. 206—228.

Zeitschrift für bildende Kunst. Jahrg. XXI. 1886.
Heft 11. H. Holtzinger, Kunstgeschichtliches und Archäologisches aus den Abbruzzen. S. 292—294.

Zeitschrift für Numismatik. Bd. XIV. Berlin, 1886.
Heft 2. J. P. Six, Eine Gruppe des Myron? S. 142—147. 2 Textabbildungen. [Löwenwürgender Herakles auf einem Stater von Mallos.]

Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst. Jahrgang V. Trier, 1886.
Heft 2. E. Paulus, Die römische Grenzwehr in Württemberg. S. 147—155.
Schricker, Die Ausgrabungen in Argentovaria-Horburg. S. 155—166.
Heft 3. J. Undset, Zum Dürkheimer Dreifufsfunde. S. 233—238. Taf. 11.
E. Hübner, Die römische Rheinbrücke von Köln. S. 238—244.
F. Hettner, Nochmals Castell Deutz und die Brücke. S. 244—248.
H. Haupt, Der angebliche römische Grenzwall im Spessart. S. 248—258. Taf. 12.

APHRODITE AUF DEM SCHWAN.

(Tafel 11.)



I.

Die Vorstellung der von einem Schwan getragenen Frau wurzelt tief in der künstlerischen Anschauung des Alterthums: man begegnet ihr in früher und später Zeit, auf Monumenten ganz verschiedener Art, wie Reliefs, Münzen, geschnittenen Steinen, Vasen, Spiegeln und Statuen. Eine eingehende und zusammenfassende Beurtheilung der betreffenden Denkmäler hat indefs lange auf sich warten lassen, und die Deutung der scheinbar so durchsichtigen Darstellung befremdliche Wandlungen erfahren. Ehedem war der Name Leda für die Schwanenjungfrau in Vorschlag gebracht. Jahn glaubte in der von einem Schwan übers Meer getragenen Frau auf Münzen von Kamarina die Nymphe Kamarina erkennen zu dürfen[1]. Bezüglich ähn-

[1]) Berichte der Sächs. Ges. der Wissensch. 1852 S. 58ff. Arch. Ztg. 1858 S. 235: »Ich habe nachzuweisen gesucht, dafs die Nymphe des Sees, an welchem Kamarina lag, dessen Wasser stets rein und klar erhalten werden mufste, wenn die Gesundheit der Menschen und die Fruchtbarkeit des Landes nicht gefährdet werden sollte, auf solche Weise dargestellt werden konnte, weil der Schwan zur Bezeichnung der erfrischenden klaren Frühlingsluft ebenso wie des hellen, gesunden Wassers auch sonst angewandt wird.«

licher Darstellungen anderer Monumente äufserte er später, dafs die allgemeine Vorstellung, welche dort unter eigenthümlichen lokalen Verhältnissen zur Geltung gekommen sei, diesen ebenfalls zu Grunde liegen würde; suche man nach einer allgemeinen Bezeichnung, so böte sich am ehesten die der Aphrodite dar[2]. Eine Übersicht über alle Darstellungen der vom Schwan getragenen Frau gab dann Stephani[3]; er betonte mit Recht, dafs die Verfertiger der meisten Vasengemälde durch Beifügung von Eroten die von einem Schwan getragene Göttin als Aphrodite bezeichnet hätten, und er konnte sich für diese Deutung der Schwanenjungfrau namentlich auf eine etruskische Spiegelzeichnung mit der Inschrift *Turan* berufen[4]. Brunn, der schon früher auf den Spiegel aufmerksam gemacht hatte, führte weiter das in strenger schöner Zeichnung auf weifsem Grunde ausgeführte Innenbild einer aus Kamiros stammenden Trinkschale im Britischen Museum an, auf welchem die von einem Schwan emporgetragene Göttin ebenfalls inschriftlich bezeichnet ist[5]. Endlich hat Benndorf die Frage eingehend behandelt und dargethan, dafs die allgemeine Deutung des Typus der Münzen von Kamarina auf Aphrodite vor jener von Jahn vorgeschlagenen den Vorzug verdient, da die inschriftlich sicheren Bilder aller ferneren Interpretation als Richtschnur dienen müfsten[6]. Einen wichtigen Nachtrag lieferte seitdem noch Stephani durch Veröffentlichung neuer Monumente[7].

Jahn hatte von den inschriftlich bezeichneten Denkmälern keine Kenntnifs. Nichtsdestoweniger würde er schwerlich wiederholt auf die Nymphe Kamarina hingewiesen haben angesichts von Denkmälern, über deren Bedeutung er nicht in Zweifel sein konnte, wenn literarische Zeugnisse die Deutung auf Aphrodite nahe gelegt hätten. Diese begründet Jahn so: »dafs der Schwan ein ihr (der Aphrodite) geweihtes Thier war, ist hinlänglich bezeugt; die aus dem Meer geborene Göttin, die wo sie das Land betritt, Blumen unter ihren Füfsen spriefsen läfst, und die treibende Kraft des Frühlings in der ganzen Natur hervorruft, konnte sehr passend dargestellt werden, wie sie vom Schwan, dem Vogel des Frühlings, über die Fluthen getragen wird«[8]. Der dieser Deutung zu Grunde liegende Gedanke ist mehr poetisch empfunden als folgerichtig entwickelt; täuschen wir uns nicht darüber: nicht einmal die Voraussetzung, dafs der Schwan ein der Aphrodite geweihtes Thier war, ist durch literarische Überlieferung »hinlänglich« gesichert.

Die Vorstellung, dafs Aphrodite auf einem Wagen, den ihre geflügelten Lieblinge ziehen, durch die Lüfte dahingetragen werde, ist alt: Sappho giebt der Göttin in der bekannten Ode ein Gespann von Sperlingen, und für solche Luftfahrt erachtete man auch Tauben als geeignet[9]. Das Schwanengespann kommt indefs zuerst bei römischen Dichtern vor[10], wie es auch erst spät in Darstellungen der

[2]) Arch. Ztg. a. a. O.

[3]) *Compte-Rendu* 1863 S. 64ff.; vgl. 1864 S. 203.

[4]) Gerhard Etrusk. Spiegel T. 321.

[5]) Salzmann *Nécropole de Camiros* Pl. 60; Brunn *Bullet. dell' Inst.* 1859 S. 100. Supplement zu Strubes Bilderkreis von Eleusis S. 14.

[6]) Griech. und Sicil. Vasenbilder S. 75ff.

[7]) *Compte-Rendu* 1877 S. 246ff.

[8]) Arch. Ztg. 1858 S. 236.

[9]) Der Komiker Pherekrates bei Athenaeos IX 395b. Vgl. Vofs Mytholog. Briefe II 48 S. 104.

[10]) Nachweise bei Vofs S. 106ff. Stephani *Compte-Rendu* 1863 S. 38ff. Purgold Archäol. Bemerkungen zu Claudian und Sidonius 80.

bildenden Kunst erscheint; die ältere Kunst gesellt der Göttin den Schwan als Träger. Jenes Zusammentreffen wird um so weniger Zufall sein, als sich in der That nicht erweisen läfst, dafs die augusteischen Dichter die Vorstellung des Schwanenwagens aus früherer Zeit übernommen haben. Am Schlufs seiner Ars sagt Ovid III 809:

lusus habet finem. Cygnis descendere tempus,
duxerunt collo qui iuga nostra suo.

Wenn der Dichter, wie man gemeint hat, sich hier mit einem besonders kühnen Sprunge seiner Phantasie »als Sänger und Verkünder der Venus[11]« selbst auf ihren Schwanenwagen versetzt, so dürfte allerdings das Bild vom Schwanenwagen nicht erst römischen Dichtern geläufig gewesen sein. Aber der dircäische Schwan des Horaz[12] oder der teische des Antipater[13] und Anderes lehrt, dafs die römischen Dichter im Anschlufs an ihre griechischen Vorbilder vielmehr die Apollinische Bedeutung des Schwanes im Auge haben, wenn sie ihren Gesang zum Schwanenfluge in Beziehung setzen. Apollo fährt auf einem Schwanengeschirr (κύκνοις ἔποχος) zum Helikon, um mit den Musen und Chariten Reihentanz aufzuführen, so dichteten schon Sappho und Pindar, und diese Vorstellung des von Schwänen geleiteten Apollo haben spätere Dichter in mannigfacher Weise ausgebeutet und als προφῆται, die »des Gottes voll« sind, auf sich selbst angewendet[14]. Properz läfst sich von Kalliope rathen: *contentus niveis semper vectabere cygnis* (IV 3, 39 H.), Worte, in denen man wieder mit Unrecht eine Anspielung auf das Gespann der Venus gesucht hat. Dafs nach des Dichters Anschauung vielmehr Tauben der Göttin Lieblinge und seine eigenen sind, welche das erotische Element seiner Dichtungen versinnbildlichen, erkennt man aus einer Stelle der vorhergehenden Beschreibung des Musenhaines, auf den ihn Phöbus hingewiesen v. 31:

et Veneris dominae volucres, mea turba, columbae
tingunt Gorgonio punica rostra lacu.

Mit um so gröfserem Rechte darf man das Bild der auf einem Schwanenwagen fahrenden Göttin bei römischen Dichtern aus Anregungen der bildenden Kunst erklären, als selbst bei Schriftstellern, die bewufst über das Verhältnifs von Göttern zu den ihnen vorzugsweise ergebenen Thieren räsonniren, sich der Schwan im Dienste der Aphrodite nicht nachweisen läfst. Es fällt schon auf, dafs Aelian in seinen Thiergeschichten nichts über das Verhältnifs des Schwans zur Liebesgöttin vorbringt, da er über reiche Materialsammlungen verfügt und seine Schrift auf mannigfache Weise auszuschmücken bemüht ist. Der Schwan beschäftigt ihn wiederholt, aber als Vogel des Apollo[15], wogegen der Aphrodite heiliger Vogel vielmehr die Taube ist, was er anmuthig zu belegen weifs[16]. Für die über Schwan und Taube von Aelian beiläufig vorgetragenen Ansichten giebt es noch zahlreiche

[11]) Purgold 81.
[12]) Od. IV 2, 25.
[13]) Anth. Pal. VII 30.
[14]) Nachweise bei Vofs II 49 S. 108 ff. Stephani 31 ff. Hertzberg zu Properz II 34, 83.
[15]) II 32. XI 1. XIV 13.
[16]) IV 2. X 33; vgl. Athen. IX 394 F ff. Auch die Schwalbe nennt Aelian X 34.

literarische Belege[17]; der Taube speciell als Liebling der Liebesgöttin hat sich ätiologische Sagenforschung bemächtigt[18]. Auch in eigentlich mythologischen Erörterungen erscheint der Schwan als Vogel der Aphrodite nicht. Als solchen behandelte Apollodor in seinem Buch περὶ θεῶν wiederum die Taube[19], und in diesem Sinne erscheint auch in späteren Ablagerungen mythologischer Gelehrsamkeit die Taube wiederholt als Gegenstand allegorischer Deutelei, während der Schwan als dem Apollo geheiligt betrachtet wird, so namentlich bei Cornutus[20], was demnach auch die Ansicht Apollodors gewesen sein dürfte. Statt der Taube nennt Eustath einmal, wo er sich über Vögel ausläfst, die einzelnen Göttern geheiligt waren, das Wasserhuhn, aber gegensätzlich dazu wieder den Schwan als Vogel des Apollo[21], während Plutarch in einer Erörterung über Lieblingsthiere der Götter vielmehr den Raben als dem Apollo, die Taube indefs als der Aphrodite geheiligt betrachtet[22]. Gerade der Umstand, dafs die Ansichten älterer Mythologen vielfach gebrochen und in mannigfachen Verästelungen auf uns gekommen sind, verbietet das Stillschweigen über den Schwan im Dienste der Aphrodite für zufällig zu halten.

Dafs sich in der bildenden Kunst eine Vorstellung erhalten hat, welche in der Literatur verblafste, kann bei der Zähigkeit, mit der jene auch sonst am überlieferten Typenschatz festhält, nicht Wunder nehmen; aber die Thatsache ihres Verschwindens in der literarischen Überlieferung ist beachtenswerth. Wenn der Schwan auf Grund einer durchsichtigen Symbolik der Liebesgöttin zugeeignet worden wäre, wie z. B. die Taube, würde er sich neben dieser behauptet haben. Eigenschaften, wie auffallende Fruchtbarkeit und Begattungstrieb, welche Tauben ein Anrecht darauf geben, im Gefolge der Liebesgöttin zu erscheinen, besitzt der Schwan thatsächlich nicht nur nicht[23], sondern es fabelt auch kein antiker Schriftsteller darüber[24]. Das Thier der Hetären ist die Taube[25], und nicht der Schwan. Mit Unrecht würde man also aus dem Leda-Mythus folgern, dafs der Schwan für besonders lüstern galt; auch ist gerade die aphrodisische Seite dieser Sage in der Literatur niemals wie bei verwandten Liebesabenteuern besonders hervorgehoben und ausgemalt worden, während sie in den Darstellungen der bildenden Kunst erst spät hervortritt[26], und es frägt sich, ob der Schwan überhaupt das Ursprüngliche war. Ebenso würde sicher fehl gehen, wer die Beziehung des Schwanes zur Göttin aus ihrer Anwaltschaft über das Meer erklären wollte; lag ein so durchsichtiger und greifbarer Gedanke zu Grunde, wie konnte das Verständnifs dafür verloren gehen, bis zu dem

[17]) Zum Schwan vgl. Stephani 28, zur Taube Engel Kypros 182 ff. u. A.

[18]) Schol. Stat. Theb. IV 226. Mythogr. Vatic. I 175. II 33.

[19]) Schol. Apoll. Rhod. III 549. F. H. G. I 431, 19.

[20]) c. 24 S. 46 L.; c. 32 S. 68 L. Zur Taube vgl. Tzetzes Lyk. 87. Etym. Magn. 664, 53. Myth. Vatic. III. 11, zum Schwan Schol. und Tzetzes Lyk. 426. Eustath Il. 87, 13. 449, 2.

[21]) Il. 87, 10 ff.

[22]) Is. Os. 71. Über andere der Aphrodite geheiligte Thiere vgl. auch Engel Kypros II 185 ff.

[23]) Brehm Thierleben II 3 S. 442.

[24]) Vgl. Aristot. anim. hist. IX 13. Aelian X 36 XVII 24. Oppian Ixieut. II 19.

[25]) Welcker Gr. Götterl. II 716.

[26]) Jahn Archäol. Beiträge 1 ff.

Grade, dafs Mythologen als der Πελαγία geheiligte Thiere vielmehr Gänse betrachteten, weil diese nämlich das Wasser liebten[27]?

Man darf vielleicht annehmen, dafs ursprünglich auf Grund verwandter Ideen der Schwan sich sowohl zu Apollo wie zur Aphrodite gesellte, und dafs die Symbolik, aus welcher sich die Beziehung des Thieres zu diesen Göttern herleitet, eine gemeinsame Seite ihres Wesens berührt, die bei Apollo später noch mehr oder minder deutlich durchschimmerte, während sie bei Aphrodite zurücktrat. Mythologen haben angenommen, dafs der Schwan, der schöne blendend weifse Vogel, dem Apollo als Lichtgott geheiligt worden sei[28]. Sagen wie diejenige von Phaethon und manche ihrer Beinamen scheinen der Aphrodite eine ursprüngliche Beziehung zu sichern zum Lichte der nächtlichen Himmelsräume und zum gestirnten Himmel[29]; unter die Sterne wird als Schwanenbild Kyknos versetzt, der Liebhaber des anderen Phaethon[30]. Es liegt nahe, auch den Schwan der Aphrodite aus ihrer Beziehung zum Lichte herzuleiten. Der Werthlosigkeit solcher Argumentationen soll man sich indefs bewufst bleiben. So lange nicht der Ursprung der geläufigsten mythologischen Vorstellungen festgestellt ist, kann die angeregte Frage nicht beantwortet werden; sie aufzuwerfen zwang der dargelegte Thatbestand der Überlieferung, und die Erörterung der Monumente wird sie wiederholt ins Gedächtnifs zurückrufen.

II.

Unter den Darstellungen der vom Schwan getragenen Aphrodite gebührt der erste Platz einer bei Kertsch gefundenen und von Stephani veröffentlichten Kalksteinplatte mit einer Weihinschrift, über der eine figürliche Darstellung angebracht ist[31]. Diese beschreibt Stephani folgendermafsen: »In einem mit Akroterien verzierten Giebel sieht man auf einem fliegenden Schwan eine Frauengestalt, augenscheinlich Aphrodite, gelagert, welche in der Linken ein Skeptron hält und mit der Rechten das Gewand über die Schulter zieht, während an ihrer Linken der tragende Vogel von dem Oberkörper des Knaben Eros überragt wird, an welchem jedoch nur ein Flügel noch einigermafsen sichtbar ist. An jeder der beiden Aufsenseiten des Giebels ist der nach aufsen gewendete Vordertheil eines Schiffes sichtbar und

[27]) Lydus de mens. IV 44, 2: ἱερούργουν δὲ αὐτῇ χῆνας καὶ πέρδικας, ὅτι αἱ μὲν τοῖς ὕδασι χαίρουσι, (πελαγία δὲ ἡ Ἀφροδίτη), οἱ δὲ κτλ.

[28]) Eustath. Il. 449, 2: ὁ κύκνος ἱεροῦται Ἀπόλλωνι ὡς ἡλίῳ διὰ τὴν λευκότητα; vgl. Il. 87, 13. Cornutus c. 32 S. 68 L. — Preller Gr. Mytholog. I² 196: »Immer gehören zu diesem (dem Hyperboreerland) ferner die Schwäne als schimmernde und singende Vögel des Lichts, die man auf dem Okeanos heimisch dachte.« Jahn äufsert sich dagegen so: »Der Schwan, der mit dem Frühjahr erschien, war ein Symbol der Leben, Fruchtbarkeit und Gesundheit bringenden Jahreszeit, und Apollo, der Gott der reinigenden, belebenden und heilenden Wärme, kommt im Frühjahr von Schwänen gezogen oder geleitet von den Hyperboreern; auch Aphrodite, die mit der Feuchte geborene Göttin der belebenden Kraft der Natur, wie sie im Frühjahr erwacht, hat als Symbol den Schwan« (Ber. d. Sächs. Ges. d. Wiss. 1852 S. 62).

[29]) Πασιφάεσσα Πασιφάης Ἀστερία Ps. Arist. Mir. 133 (145). Lyd. de mens. IV 44, 2. de dieb. II 10, 8 (Cramer Anecd. Par. I 319); vgl. Preller I² 278 ff.

[30]) Vergil Aen. X 189 ff. und Servius; vgl. Knaack *Quaestiones Phaethonteae* 62 ff.

[31]) *Compte-Rendu* 1877 als Vignette im Text S. 246.

auf jedem derselben steht je eine mit reichen Gewändern versehene Flügelfrau, offenbar Nike, in ruhiger Haltung. Die Eine trägt in der Rechten ein Thymiaterion, die Andere hält in der gesenkten Rechten eine Prochus, während sie offenbar mit der vorgestreckten Linken eine gegenwärtig verwischte Schale zur σπονδῄ, dem gewöhnlichen Geschäft der Nike, erfaſst hatte. Beide also sind hier offenbar als Opferdienerinnen der Aphrodite gedacht.« — Das Weihgeschenk ist zu Ehren fürstlicher Personen dargebracht[32]; nachdem diese zunächst in der Inschrift aufgeführt sind, nennen sich die Weihenden, worauf folgt:

ἀνέθηκα[ν τὴν στή]λην Ἀφροδείτῃ Οὐ[ρανίῃ τῇ Βοσπό]ρου μεδεούσῃ[33].

Wie Stephani hervorhebt, haben zahlreiche Inschriften und Kunstwerke gelehrt, daſs in Pantikapaion und dessen Umgebung schon seit alter Zeit Aphrodite als οὐρανία und μεδούση oder μεδεούση verehrt wurde, und da in den beiden auf Schiffsvordertheilen stehenden Niken der am oberen Theil der Platte angebrachten Darstellung unzweifelhaft eine Beziehung auf Schifffahrt gegeben ist, so dürfte auch die Ergänzung, durch welche die Göttin als Herrscherin über den Bosporos bezeichnet wird, kaum einem Zweifel unterliegen. Jedenfalls giebt sich uns die vom Schwan getragene Göttin in der Inschrift als Urania zu erkennen, und nach der Darstellung hat sie eine Anwaltschaft über Meer und Schifffahrt: irre ich nicht, so wird diese Ideenverbindung auf eigenthümliche Weise erläutert und vervollständigt durch eine bisher nicht richtig interpretirte Stelle eines römischen Dichters.

Catull dichtet im sechsundsechzigsten Gedicht nach dem Vorgang des Kallimachos von der Locke der Berenike, die der Mathematiker Konon unter den Sternen wollte wahrgenommen haben. Der Dichter führt die Locke selbst redend ein; sie erzählt, daſs Berenike gelobte ihr Haar den Göttern zu weihen, wenn ihr Gemahl glücklich den Gefahren des bevorstehenden Krieges entrönne. Als dieser siegreich heimgekehrt, sei das Gelübde gelöst, sie, die Locke aber, plötzlich zu den Sternen emporgetragen v. 51:

abiunctae paulo ante comae mea fata sorores
lugebant, cum se Memnonis Aethiopis
unigena impellens nutantibus aera pennis
obtulit Arsinoes Cypridos[34] *ales equus,*
isque per aetherias me tollens avolat umbras
et Veneris casto collocat in gremio.
ipsa suum Zephyritis eo famulum legarat,
Graia Canopiis incola litoribus.

32) Nämlich des Königs Pairisades, der Königin Kamasarye und eines Argotos. Die Formen der Buchstaben, die Orthographie und der Inhalt der Inschrift lehrt, wie Stephani bemerkt, daſs hier weder an den ersten noch an den zweiten Bosporanischen König Namens Pairisades gedacht werden könne. Vielmehr müſsten nach Pairisades II. wenigstens noch zwei, nicht wie gewöhnlich angenommen wird, nur noch ein König dieses Namens geherrscht haben, derjenige, welcher am Ende des zweiten oder am Anfange des ersten Jahrhunderts v. Chr. die Herrschaft über den Bosporos an den Pontischen König Mithridates abtritt.

33) Vom Folgenden sind nur noch wenige Worte am Anfang der Zeilen erhalten.

34) *Cypridos* zuerst Bergk; vgl. Posidipp bei Athenaeos VIII 318 d.

Also das geflügelte Pferd der Arsinoe, die am Vorgebirge Zephyrion unweit der kanopischen Nilmündung als Aphrodite Zephyritis verehrt wurde[35], stellte sich ein, trug die Locke zum Himmel empor und legte sie der Venus in den Schoofs, eine Sendung, zu der es Arsinoe selbst ausersehen. Damit aber auch ich, so erzählt die Locke weiter, des blonden Scheitels Raub, im Himmelsgewölb erglänzte, wie von Ariadnes Stirn der goldene Kranz, gesellte mich als neues Gestirn Venus den alten v. 63:

uvidulam a fluctu cedentem ad templa deum me
sidus in antiquis diva novum posuit.

Das geflügelte Pferd der Arsinoe, das schon Gegenstand einer besonderen Schrift geworden ist[36], hält die Interpreten noch immer in Athem. Nachdem die älteren unhaltbaren Deutungen auf den Pegasos oder den Vogel Phönix beseitigt sind, wird jetzt unter jenem Pferd bald der Windgott Zephyr, bald der Vogel Straufs verstanden. Indefs wie der Windgott als *ales equus* bezeichnet werden könne, ist noch von niemandem dargethan; auch hat Zephyr zwar nach Hesiod zusammen mit anderen Windgöttern Eos zur Mutter[37], aber nicht wie Memnon Tithonos zum Vater; *unigena* in diesem Sinne passte nur auf Emathion, der sich in den Zusammenhang des Gedichtes unmöglich einreihen läfst[38]. Diejenigen, welche unter dem geflügelten Pferd den Straufs verstehen, fassen *unigena*, das vermuthlich ein griechisches Wort nicht sehr geschickt wiedergiebt, richtiger in weiterer Bedeutung, indem sie darin eine Anspielung auf die gemeinsame Herkunft von Memnon und dem Straufs aus dem Aethioperland finden. Doch auch die Deutung auf den Straufs ist unhaltbar; sie hat das Schicksal, durch dieselbe Stelle, auf welche sie sich stützt, widerlegt zu werden: Pausanias nämlich erwähnt zwar eine Statue der auf einem Straufs sitzenden Arsinoe[39], fügt aber gleich hinzu, dafs der Straufs gar nicht fliegen könne, was andere noch schärfer dahin präcisiren, dafs der Straufs nicht im Stande sei, sich auch nur von der Erde zu erheben[40]. Kallimachos ist nur Interpret des von Konon herrührenden Einfalles, den er auf seine Weise auszuschmücken sucht; sollte er so abgeschmackt gewesen sein, den häfslichen, ungelenken und des Fliegens unkundigen Vogel als geflügelten Boten zum Sternenmeer sich aufschwingen und der himmlischen Göttin die Locke in den Schoofs legen zu lassen?

Dem Dichter hat es gefallen, in dem Bilde des geflügelten Trägers der Locke anzuspielen auf das Erscheinen des Gestirnes, das diese alsbald darstellt[41]: wie der Stern aus dem Meere emportaucht, so wird noch nafs von der Fluth die Locke zum Himmel emporgetragen und von der Göttin an den Sternenhimmel ver-

35) Athen. VIII 318 d. Steph. Byz. Ζεφύριον. Anth. Pal. VI 290. Schol. Ven. Il. N 703. Schol. Theokr. XVII 123.

36) Vinc. Monti, *Del cavallo alato d'Arsinoe.* Mailand 1804.

37) Theog. 378.

38) Man müfste sich schon mit Baehrens trösten: *ad incognitas hodie fabellas Aethiopicas qua Emathion cum struthione cohaesit, adludit aperte Callimachus.*

39) IX 31, 1: τὴν δὲ Ἀρσινόην στρουθὸς φέρει χαλκῆ τῶν ἀπτήνων.

40) Aelian II 27. Plin. X 1.

41) Aeschylos nennt die Sonne den Vogel des Zeus. Suppl. 212 und Schol.

setzt[42]. Der Stern wird dem Okeanos zurückgegeben (v. 70), sobald an seinen Strömungen Eos sich erhebt aus den Armen des Tithonos; hier, wo Memnon gezeugt ward[43] und wo die Äthiopen wohnen[44], soll auch der geflügelte Bote heimisch gewesen sein. Unter diesem wird also der Schwan zu verstehen sein, dem die Sage gleichsam als Stammsitz den Okeanos gab; im Dienste der Aphrodite schwingt er sich aus den Fluthen zum Sternenhimmel empor. Als Urania bezeichnet die Aphrodite Arsinoe in einem Epigramm Dioskorides[45], und ihrer Fürsorge für Schifffahrt gedenkt ausdrücklich Posidipp[46]. Das stimmt so auffallend zu dem, was uns das bei Pantikapaeon gefundene Monument gelehrt hat, dafs die Annahme, in dem geflügelten Pferd sei der Schwan zu erkennen, auch von dieser Seite gesichert erscheint. Wahrscheinlich war die Aphrodite Arsinoe auf einem Schwan sitzend dargestellt, obschon es zum Verständnifs des *ales equus* nicht einmal nöthig ist, dies vorauszusetzen[47].

Man wird unwillkürlich an die Dichtung des Kallimachos erinnert, wenn Papinius Statius in einem Gedicht auf das nach Pergamon geweihte Haar des Flavius Earinus, eines schönen von Domitian geliebten Knaben[48], Venus selbst das von Eroten abgeschnittene und in goldener Kapsel bewahrte Haar über die Meeresfluth dahintragen läfst[49]. Der Dichter stellt sich die Göttin auf einem Schwanengespann vor[50]; er spielt auf ihren Glanz als Sternenkönigin oder strahlende Himmelsgöttin an, wenn er sagt, dafs sie einst dem Knaben ihre Strahlen und ihr Feuer verliehen habe[51], denn jene Vorstellung ist ihm nachweislich geläufig. In dem Epithalamium auf Stella und Violentilla verlegt er die Wohnung der Göttin geradezu an die Milchstrasse Silv. I 2, 51:

forte serenati qua stat plaga lactea caeli,
alma Venus thalamo pulsa modo nocte iacebat,
amplexu duro Getici resoluta mariti —

Verse, welche von der Vorstellung der einander nahe gelegenen Planeten Venus und Mars[52] eingegeben scheinen[53]. Von der Violentilla sagt Venus v. 117:

---

[42]) V. 63 *uvidulam a fluctu e. q. s.,* wo man *fluctu* in das häfsliche *fletu* ändern wollte, als sei die Locke noch nafs von den Thränen der schwesterlichen Haare, weil man dem Dichter nicht zutraute, dafs er den Straufs auch noch zum Wasservogel gemacht haben sollte.

[43]) Homer. Hymn. IV 218ff.

[44]) Od. α 22ff. und Schol.; Aeschylos frg. 186 N.

[45]) Anth. Pal. VI 290; zweifellos richtig ist das Epigramm auf Arsinoe Zephyritis bezogen worden.

[46]) Athen. VIII 318d.

[47]) Der Zephyritis war als Meergöttin auch Zephyr unterthan (Anth. Pal. VI 290, vgl. IX 791. Lucrez V 737); doch wäre es gewagt an die Vorstellung zu erinnern, dafs Zephyrs Hauch die auffliegenden Schwäne begleitet und mit Wohlklang erfüllt (Vofs II 51 S. 126ff. Boissonade zu Chorikios S. 173).

[48]) Vgl. Martial Epigr. IX 12, 13, 14, 17, 18.

[49]) Silv. III 4, 91: *rapit ipsa cadentem mater, et arcanos iterat Cytherea liquores.* Vgl. v. 3ff.

[50]) V. 22, 46; sie geleitet hier selbst den schönen Knaben auf dem Schwanengespann nach Rom.

[51]) V. 56 *dat radios ignemque suum.*

[52]) Vgl. z. B. Hygin astr. IV 15, 16.

[53]) Die Planeten Venus und Mars geben öfter Anlafs, von dem Liebesverhältnifs der beiden Götter zu fabeln; Hygin astr. II 42. Robert *Eratosthenes* 195.

haec et caeruleis mecum consurgere digna
fluctibus et nostra potuit considere concha,
et si flammigeras fas esset scandere sedes
hasque intrare domos, ipsi erraretis, Amores.

Weiter beachte man v. 140:

sic fata levavit
sidereos artus thalamique egressa superbum
limen Amyclaeos ad frena citavit olores.

Also auch hier ruft die Sternengleiche zu ihrem Dienste Schwäne herbei, trotzdem der Dichter öfter als den der Venus heiligen Vogel die Taube bezeichnet[54]. Es ist daher möglich, dafs Statius, der recht viel und mehr als andere römische Dichter von griechischer Mythologie weifs, in bewufster Absicht seiner Aphrodite den Schwan gab. Jedenfalls kann der Schwan angesichts der Thatsache, dafs er sonst im Dienste der Aphrodite in der griechischen Literatur nicht nachweisbar ist, bei Kallimachos nicht als gleichgültiges Ornament gefafst werden; der Ausnahmefall bestätigt die früher aufgestellte Regel. Nachklängen einer sonst verschollenen Vorstellung gerade bei Kallimachos und Statius zu begegnen, befremdet nicht; auf den berührten Ideenkreis wird aber auch von Seiten der bildenden Kunst Licht fallen.

III.

Auf Tafel 11, 1 ist in $^3/_4$ der Originalgröfse (die Gefäfsform in $^2/_3$) eine schöne im Berliner Museum befindliche attische Lekythos abgebildet, auf der eine vom Schwan getragene Frau dargestellt ist. Sie ist schon von Benndorf, aber in unzureichender Weise, veröffentlicht worden und gab ihm den Anlafs, Umschau zu halten über verwandte Darstellungen[55]. »Über wogender Wasserfläche schwebt ein Schwan, zwischen dessen weit auseinander gebreiteten Flügeln eine reich geschmückte weibliche Figur in anmuthiger Haltung ruht. Sie führt die rechte Hand gegen den Kopf des Thieres, wie es scheint, um den gewaltigen Flug zu mäfsigen, und erfafst mit der Linken über dem Haupte einen Zipfel ihres golddurchwirkten Gewandes, welches den untern Theil der Gestalt bedeckt und sich hinter ihrem Rücken wie ein Segel in weitem Bogen aufbauscht. Dienend, vorsorglich umblickend flattert Eros voraus[56]; während am Ufer, von welchem die Luftfahrt anhob, ein abgewandt sitzender Jüngling, die rechte Hand auf einen Stab gestützt, theilnehmend dem Wunder nachschaut.« So Benndorfs sinnige Beschreibung.

Die Deutung auf Aphrodite hat Benndorf durch den Vergleich mit anderen Monumenten gesichert. Es sei, meint er, eine Abfahrt der Göttin dargestellt, und der mythologische Sinn dieser Vorstellung könne nicht wohl zweifelhaft sein. »Wie alle Naturreligion läfst auch die griechische den wechselnden Kreislauf der Natur

[54]) Silv. I 2,102. III 5, 80. Theb. IV 226. V 63.

[55]) Griech. und Sicil. Vasenbilder T. XXXVII 3; S. 75 ff. Furtwängler Beschreibung der Vasensammlung im Antiquarium N. 2688.

[56]) In der ausgestreckten Rechten hält er ein kleines Thymiaterion.

in der Geschichte ihrer Götter sich spiegeln. Was sie in so vielen Fällen hart und scharf ausdrückt, wenn die Götter sterben und auferstehen, leiden und genesen, getödtet und neugeboren, verjagt und zurückgeführt werden, weifs sie auch in sanfterer Form als einfaches Gehen und Kommen, Abschied und Wiedersehen auszusprechen.« Auch von Aphrodite, die man sich mit dem Jahr gehend und kommend dachte, seien Apodemien und Epidemien bezeugt, und unter die vielen Ausdrucksweisen, welche solchen religiösen Anschauungen ihre Entstehung verdankten, hätte man auch die von ihrem Schwan entführte und zurückgebrachte Aphrodite einzureihen. Ein Name für die nicht individualisirte Figur des Jünglings sei zwar keineswegs ausgeschlossen, aber ohne eine rechtfertigende Analogie nicht räthlich. Ihrer künstlerischen Bedeutung nach markire sie den Ausgang der Fahrt.

Es ist mifslich, einzelne Gedanken aus einem Ganzen loszulösen; jeder, der Benndorfs Erörterungen im Zusammenhang liest, wird von seiner Argumentation gefangen genommen werden. Findet aber die angedeutete Gedankenreihe gerade auf unser Bild Anwendung? Schwierigkeiten macht die Erklärung des zuschauenden Jünglings, und gerade die Bedeutung dieser Figur hat Benndorf nicht völlig aufgehellt, wenn er auch nur die Möglichkeit einer Benennung zuliefs, wodurch das Bild der Sphäre allgemeiner Vorstellungen, der es als Darstellung einer Apodemie gehörte, wieder entrückt würde. Epidemien oder Apodemien einer Gottheit aber scheinen im religiösen Bewufstsein nicht mit solcher Anschaulichkeit vorgestellt worden zu sein, dafs der Künstler bei der Darstellung eines ausziehenden oder heimkehrenden Gottes einen Sterblichen zum stillen Zeugen hätte machen können, ohne den Beschauer zu verwirren. Belege für solche Darstellungsweise finde ich nicht. Die an die Schwanenjungfrau erinnernden Darstellungen der von einem Widder übers Meer getragenen Göttin[37] bieten durchaus keine, und es fragt sich daher, ob nicht doch in dem Vasenbild eine Situation prägnanter zum Ausdruck gebracht sei, als die Voraussetzung einer Apodemie ahnen läfst.

Irre ich nicht, so erhält die Deutung eine andere Richtung, wenn ein scheinbar nebensächliches Detail ins rechte Licht gerückt wird. »Vergoldet waren die Kopfbinden, die Flügel des Schwans und des Eroten theilweis[38], Armband Halskette Ohrring und Gewand der weiblichen Figur, desgleichen die Punkte im Wasser im Ornament und im Felde des Bildes dem oberen Rande entlang«, giebt Benndorf an[39]. Über die Anwendung des Goldes auf Vasen mit Goldschmuck bemerkt Jahn: »Vergoldung ist durchgehends nur bei einzelnen kleineren Gegenständen angewendet, die man sich als goldene vorstellen konnte, vor allem bei jeglichem Schmuck, Waffen, mancherlei Geräth, und bei den Flügeln, entspre-

[37]) Literatur bei Benndorf S. 81, 412.

[38]) Nämlich an den Rändern.

[39]) Vergoldet war auch, wie Furtwängler bemerkt, der Stab, welchen der Jüngling hält. Weifs sind die Fleischtheile von Eros und Aphrodite. »Alle Gewänder, der Schwan und Eros' Flügel sind thongrundig ohne Innenzeichnung und waren gewifs einst mit bunter Farbe bedeckt; auf der Chlamys des Jünglings noch Rosa-Farbreste.« Furtwängler.

chend dem geläufigen χρυσόπτερος der Dichter[60].« Namentlich bei den verhältnifs-mäfsig frühen und sorgfältig ausgeführten Bildern der Vasen mit Goldschmuck wie das vorliegende findet sich Gold niemals angewendet, ohne dafs man eine anschauliche Vorstellung mit dem vergoldeten Gegenstand verbinden könnte. Die goldenen Punkte im Blattornament, wie es sich auf unserer und ähnlichen Vasen findet, sind als Früchte gedacht, wie denn einmal Dionysos einen Thyrsos mit goldenen Beeren trägt[61], wogegen eben solche Punkte an dem von einer Frau gehaltenen Scepter auf einem anderen Vasenbilde goldene Buckeln bedeuten[62].

Was also mag der Sinn der goldenen Punkte sein, welche über der Darstellung der Schwanenjungfrau angebracht sind? Als plastisch gedachte Verzierung, als Perlenstab, finden sie sich sonst wohl auf Vasen mit Goldschmuck, zahllos und nahe an einander gerückt, unmittelbar unter dem als Ornamentstreifen verwandten sogenannten Eierstab[63]; allein auf unserer Lekythos ist der Ornamentstreifen ein Rankenornament, mit dem die vereinzelten Pünktchen in keinem Zusammenhang stehen; auch sind sie nur über der Darstellung selbst angebracht, ohne nach rechts und links fortgeführt zu sein, bis dahin nämlich, wo das Palmettenornament der Rückseite einsetzt. Dafs sie in der That eine tiefere Bedeutung haben, setzt der Vergleich mit einigen in Bezug auf Form und Technik völlig analogen Vasen aufser Zweifel: hier sieht man oben am Halse über der Darstellung dasselbe Blattornament mit den vergoldeten Früchten darin, aber von weiteren Punkten im Felde ist nirgends eine Spur[64]. Dieselben Punkte finden sich jedoch auch, wie bemerkt, hie und da zerstreut im Meer, so weit es der Maler durch welligen Kontur angedeutet hat. Endlich sind viele derselben rings über das Gewand der Aphrodite vertheilt. Gewöhnlich giebt dunkle Innenzeichnung bei Frauengewändern mancherlei eingewirkte Muster zu erkennen, und golddurchwirkt ist sonst wohl auch der Gewandsaum von Frauen[65]; aber für einen so reichen über das ganze Gewand vertheilten goldenen Schmuck ist mir kein weiteres Beispiel bekannt. Würde man dennoch an sich geneigt sein, in dem Aufsetzen goldener Sternchen auf das Gewand der Göttin eine harmlose Spielerei des Malers zu erblicken, so ist das angesichts der sonstigen Ausschmückung des Bildes nicht mehr möglich. Die Erklärung nämlich liegt auf der Hand: am Himmel stehen Sterne, die sich im Meere spiegeln und mit Sternen übersät ist auch das Gewand der Göttin; es bauscht sich in weitem Bogen und ist anzuschauen wie das gestirnte Himmelsrund selbst.

Die Darstellung wird nach den früheren Bemerkungen über Aphrodites Beziehung zum Sternenhimmel nicht sonderlich mehr befremden; gleichwohl kann sich

[60]) Bemalte Vasen mit Goldschmuck S. 26.

[61]) Berlin Nr. 2691. Zwischen den beiden Figuren einer andern Berliner Vase (Nr. 2689) hängen oben zwei Lorbeerzweige mit vergoldeten Früchten.

[62]) Jahn T. I, 1 S. 3.

[63]) Vgl. z. B. Jahn T. II 3, 4. Stephani *Antiquités du Bosphore Cimmérien* T. 53, 2; 54, 1; 57, 1.

[64]) Berlin Nr. 2689 (Heydemann Gr. Vasenb. T. I. 3. Arch. Ztg. 1878 T. 21, 3) und Nr. 2691; Benndorf Gr. und Sic. Vasenb. T. 38; Ber. der Sächs. Ges. d. Wiss. 1854 T. 11; *Bulletino Napoletano* III 1, 3, 4.

[65]) Vgl. z. B. Stephani *Antiq.* T. 52, 3.

die Deutung der bestimmt charakterisirten Scene nicht mit dem Hinweis auf eine allgemeine Vorstellung begnügen. Wenn Aphrodite unterm gestirnten Himmel mit einem von Sternen bedeckten Gewande übers Meer fährt, so tritt sie damit nach antiker Anschauung selbst als Gestirn in die Erscheinung, oder vielmehr unter dem Bilde der Göttin erscheint ihr Stern, der gröſste, schönste und glänzendste von allen, die am Himmel stehen[66]. So finden sich Sterne in der Höhe oder im Felde öfter angebracht bei Darstellungen des Aufgangs von Gestirnen[67], und mit Sternen ist z. B. auch das Gewand der Eos geschmückt[68]. — In der bildenden Kunst erscheint sonst der Venusstern gewöhnlich in der morgenlichen Phase dargestellt, als Phosphoros; Dichter haben bekanntlich daneben ebenso häufig den Hesperos, aber die Beziehung zur Aphrodite verläugnen sie nie[69]. Den Dichtern ist nun einmal die Phase vom Abend- und Morgenstern geläufig in alter und neuer Zeit; nur wer gelehrt sein will macht nebenbei auf die Identität der Beiden aufmerksam[70]. Die Pompe des Ptolemaeos Philadelphos führt Phosphoros an, beschlieſst Hesperos, und das in dem gelehrten Alexandria[71]. Die Identität sollte schon im sechsten Jahrhundert entdeckt worden sein[72], was besagt, daſs sie damals zuerst ausgesprochen wurde, während sie schon längst bekannt gewesen sein mochte[73]. Jedenfalls hat das Gestirn der Aphrodite nicht nur in den Gestalten von Phosphoros und Hesperos die Phantasie beschäftigt: das zeigt unser Vasenbild, und Anderes bestärkt darin. Bei Porphyrios steht, daſs der Anblick des schönen Sternes der Aphrodite, welcher als Erzeugung bewirkend galt, zur Erfindung eines schönen Weibes, nämlich der Aphrodite, geführt habe[74]; wenn es verbreitete Anschauung war, daſs in ihrem Sterne sich die Göttin selbst darstelle, versteht man jenen Einfall. Dieselbe treibende und befruchtende Kraft im ganzen Reiche der vegetabilischen und animalischen Natur, welche Dichter in begeisterten Strophen der Aphrodite beilegen[75], wird auch dem Sterne zugeschrieben[76], und Mythologen setzen für das Morgengestirn, das den Tag heraufführt, geradezu

---

66) Il. X 318. Od. ν 93. Anth. Pal. VI 148. Eratosth. 196 Robert. Philipp v. Opus 987 b. Hygin Astr. II 42. IV 15 und öfter.

67) Vgl. Gerhard Akadem. Abhandlungen I T. 6 ff.

68) So namentlich auf der Vase *Annali dell' Inst.* 1864 tav. d'agg. S. T.

69) Bion IX 1. Vergil Aen. IX 589. Valerius Flaccus Arg. VI 527. Statius Silv. V 4, 8. Claudian XIV 1 ff. Sil. Ital. XII 247 ff. und öfter.

70) Kallimachos Frg. 52. Catull LXII 35. Seneca Agamemnon 819 ff. Nach Statius (Theb. VI 240) hat Lucifer nur sein Pferd gewechselt, wenn er Abends wieder erscheint.

71) Athen. V 197 d.

72) Schaubach Astronomie d. Griech. 181. Wilamowitz Hermes XVIII 417, 1.

73) So gewiſs richtig Wilamowitz.

74) Porphyrios περὶ ἀγαλμάτων bei Eusebios Praep. evang. III 11, 40 (114 b): τὸν δὲ τῆς Ἀφροδίτης ἀστέρα θεωρήσαντες γενεσιουργόν, ἐπιθυμίας τε καὶ γονῆς αἴτιον, γυναῖκα μὲν ἀνέπλασαν διὰ τὴν γένεσιν, ὡραίαν δέ, ὅτι καὶ

Ἕσπερος, ὃς κάλλιστος ἐν οὐρανῷ ἵσταται ἀστήρ.

Der Venusstern als guter Geburtsstern auch bei Macrobius Comment. Somn. Scip. I 19, 20.

75) Vgl. namentlich Aeschylos Frag. 43 und die Eingangsworte bei Lucrez.

76) Plin. II 38: *huius natura cuncta generantur in terris. namque in alterutro exortu genitali rore conspergens non terrae modo conceptuus implet, verum animantium quoque omnium stimulat.* Vgl. Lucan I 661 *Veneris salubre sidus.* Aphrodite als Thauspenderin in den paphischen Sagen (Aelian nat. anim. X 50 Tacit. hist. II 3); vgl. Pervigilium Veneris 15.

die Göttin ein[77]. Es wird ausdrücklich hervorgehoben, daſs der Stern von weiſser Farbe sei[78]; wie gut dazu der Schwan paſst, liegt auf der Hand; auch an Catull mag erinnert werden, der unter dem Bilde des aus den Fluthen auftauchenden Schwanes auf das Gestirn anspielt. Endlich verdient Beachtung, was Manilius über das Sternbild vorbringt Astr. I 337:

proxima sors Cygni, quem caelo Juppiter ipse
imposuit, formae pretium, qua cepit amantem,
cum deus in niveum descendit versus olorem
tergaque fidenti[79] *subiecit plumea Ledae.*
nunc quoque diductas volitat stellatus in alas.

Die merkwürdige Stelle ist schon Andern bei den Darstellungen der vom Schwan getragenen Aphrodite eingefallen[80]. Von einer Entführung der Leda durch den in einen Schwan verwandelten Zeus weiſs nur Manilius, und Manilius ist kein Dichter, der über entlegene Mythen verfügt. Die Auffassung jener Darstellung ist zu fest begründet, als daſs Manilius uns darin irre machen könnte; vielmehr hat sich derselbe durch irrthümliche oder willkürliche Auslegung von der bildenden Kunst einen Gedanken erborgt. Das Sternbild erklärte man schon vor ihm aus dem Leda-Mythus; wie er aber dazu kommen konnte, mit dem Sternbilde des Leda-Schwanes die Schwanenjungfrau in Zusammenhang zu bringen, begreift man, wenn ihm diese als Darstellung eines Gestirns vorschwebte[81].

Die Sage erzählt, die Arkader gewahrten bestürzt des Lichts und des Dunkels Wechsel, und jagten der untergehenden Sonne nach, an des Tages Rückkehr verzweifelnd[82]. Der Mensch hat im Naturzustand eine lebhafte Empfindung für die Lichterscheinungen des Himmels und für den Wechsel von Licht und Finsterniſs. Ähnliche Gedanken wie in jener Sage kommen in der bildenden Kunst zum Ausdruck. Auf einem im Sabinerland gefundenen Krater[83] gewahrt man inmitten einer groſsen Strahlenscheibe das Brustbild eines Mädchens oder eines Jüng-

---

77) Schol. Hes. Theog. 990: ὁ ἠῷος ἀστὴρ ὁ ἀνάγων τὴν ἡμέραν καὶ τὸν Φαέθοντα, ἡ Ἀφροδίτη ἐστίν. Auch Astarte wurde mit dem Planeten Venus identificirt; Zeugnisse bei Movers Phönikier I 606. Ein oder zwei Sterne sind auf kyprischen Münzen bei dem Sinnbild der Aphrodite dargestellt; s. Engel Kypros I 537, 16. 538, 20. 540, 37. 541, 44.

78) λευκὸς τῷ χρώματι Eratosthenes S. 196 Robert; vgl. Hygin Astr. IV 15. Plinius II 79.

79) Bentley vermuthete *sidenti.*

80) Stephani 71. Benndorf 75.

81) Ob die ältere Kunst verschwenderischer war in Bezug auf Darstellung von Gestirnen, bleibt dahingestellt. Das kosmische Mittelbild des Homerischen Schildes scheint orientalische Kunst angeregt zu haben (Helbig Das Homerische Epos S. 307). Für Schilderungen ähnlicher Darstellungen bei jüngeren Dichtern (Euripides Ion. 1146ff., Elektra 465ff. Anakreontea 3 B) dürfte Homer maſsgebend gewesen sein. Bei dem Roſsdenkmal in der Nähe von Sparta erwähnt Pausanias sieben Säulen, die als Bilder der Planeten galten (III 20, 9: οὓς ἀστέρων τῶν πλανητῶν φασὶν ἀγάλματα). Über Darstellungen von Planeten auf späteren Kunstwerken vgl. K. O. Müller Handb. d. Archäol. S. 650, 5.

82) Statius Theb. IV 282ff. Die Sage ist alt, Lucrez polemisirt dagegen (V 971ff.).

83) Abgebildet *Mon. dell' Inst.* II 53. Welcker Alte Denkm. III T. 2. Gerhard Akadem. Abhandlg. I T. V 1. Vgl. Jahn Arch. Beitr. 118.

lings[84]; zu beiden Seiten und unterhalb tauchen aus dem durch einzelne Zweige angedeuteten Gebüsch Satyrn hervor, die lebhafte Geberden des höchsten Erstaunens und Schreckens machen. Sie staunen das aufgehende Gestirn an, »als wäre es am Morgen ihrer ersten Schöpfung[85].« Dichter werden nicht müde, das Erwachen des Tages zu schildern, der die Schatten der Nacht verscheucht, und die bildende Kunst macht in tiefinniger Würdigung dessen, was das nahende Licht für die Menschheit bedeutet, Menschen zuweilen zu theilnehmenden Zeugen jenes Vorganges. So sehen wir auf einem Vasengemälde Helios mit einem Viergespann übers Meer fahren, während daneben zwei ihm nachschauende Frauen dargestellt sind, von denen die eine mit erhobener Hand nachdrücklich auf den Gott hinzeigt[86]; im Reiche des Mythus sucht man die beiden Frauen vergebens[87]. Auf einer von Lasimos gefertigten Vase steht ein Jüngling auf seinen Speer gestützt ruhig da, und zeigt mit der Rechten auf die herannahende Eos, deren Viergespann von Hermes geleitet wird[88]. In der Veranschaulichung des Gedankens, dafs den Sterblichen das Licht gebracht wird, äufsert sich Empfänglichkeit selbst für das tagtäglich wiederkehrende Wunder, das für uns nur starres Naturgesetz ist. Aber während die im Urzustande des Empfindungslebens vorgestellten Satyrn ihr Erstaunen ausgelassen zu erkennen geben, findet das aufgehende Licht den gereiften Menschen als stillen Zeugen. So erklärt sich auch die Figur des Jünglings auf der attischen Lekythos; er sitzt abgewandt da, weil eine tiefere Beziehung zwischen ihm und der Göttin nicht obwaltet; die Haltung verräth Theilnahme, ohne dafs etwas Unerwartetes seine Aufmerksamkeit fesselte; vor seinen Augen spielt sich ein alltäglicher Vorgang ab[89].

Benndorf hat mit der besprochenen Lekythos einen in Athen gefundenen und in Bezug auf Technik und Zeichnung nahe verwandten Aryballos verglichen, auf welchem sich eine ganz ähnliche Darstellung findet[90]. Aphrodite ist in kauernder Haltung gebildet und scheint mit beiden Händen ein sich segelartig aufbauschendes Gewand zu fassen. Das Bild ist zerstört; Benndorf meint, Aphrodite

[84]) Nach der Publication in den *Monumenti* trägt die Figur Brustbänder und danach wäre eher Selene als Helios zu erkennen.

[85]) Welcker Alte Denkmäler III 80.

[86]) Das Bild befindet sich am Hals einer aus Ruvo stammenden Vase, *Mon. dell' Inst.* IV 16, 17. Gerhard Akadem. Abhandlg. I T. VI 4.

[87]) Gerhard S. 152: »Zwei aneinander gelehnte Frauen, welche nebenher stehen, können für seine (Helios) Mutter die Nacht und seine Gemahlin Klymene gelten, sind jedoch, da sie diesseits des Wagens stehen, wahrscheinlicher für eine Personification des Götterglückes, der auf einem Gefäfs von gleicher Abkunft gerade so bezeichneten Eutychia zu nehmen —, jenes Olympier-Glückes, dessen Seligkeit Helios im Anbeginn seines ätherischen Weges beschaut.«

[88]) Auch diese Darstellung hat mit der darunter angebrachten keinen Zusammenhang; vgl. Overbeck Gallerie S. 670. Abgebildet Winckelmann *Mon. ined.* 143. *Millin Vases peints* II 37, 38, *Galler. myth.* 169, 611. Overbeck Gallerie T. 28, 1. Gerhard I T. VII 4. Vgl. Klein Vasen mit Meistersignaturen 85.

[89]) »Es ist fromme Gewohnheit abends beim Schlafengehen die leuchtenden Gestirne zu grüfsen, oder wenn der Abendstern aufgeht, ein Gebet zu verrichten (neugriechische Sitte)«. Grimm Deutsche Mythologie 414.

[90]) Stackelberg Gräber d. Hellen. T. XXXVI. Danach wiederholt bei Benndorf S. 82.

habe in einer Muschel gestanden, in der sie so oft über das Meer fährt. Die Göttin begleiten zwei Tauben; voran schwebt Eros mit einem Kranz, während auf der andern Seite, gerade wie auf dem Bilde der Lekythos, abgewandt ein Jüngling sitzt, der in der Rechten einen Stab aufgestützt hält und der Göttin nachschaut. — Auf eine Lichterscheinung deutet hier nichts. Das allein wäre freilich noch kein Grund, eine andere Deutung aufzustellen, denn dafs die Maler es zuweilen an Hinweisen auf die elementare Lichterscheinung ganz fehlen liefsen, sieht man aus dem Bilde einer Lekythos strengen Stiles, auf welcher Eos mit zwei Hydrien heranschwebend dargestellt ist, ohne dafs irgend welche auf die Göttin des aufgehenden Lichts als solche bezüglichen Andeutungen gegeben wären[91]. Zudem ist das Gefäfs schadhaft. Allein der Umstand, dafs der Schwan durch die volksthümlichen Tauben ersetzt ist, scheint darauf zu deuten, dafs der Maler seine Vorlage nicht verstanden hat; Aphrodite, etwa eine Euploia, scheint übers Meer zu fahren, gefolgt von Tauben. Das Verständnifs für die Darstellung der Lekythos konnte bei der sichtlichen Bevorzugung anderer Darstellungsformen des Aphrodite-Gestirnes leicht verloren gehen. In der Vasenmalerei ist eine irrthümliche Auffassung der seltenen Darstellungsform um so weniger befremdlich, als der gewöhnliche Typus der vom Schwan getragenen Göttin eine andere Bedeutung hat, wie ich gleich zeigen werde. — Hinsichtlich der Tauben glaubt Benndorf an die für Eryx bezeugte Legende von der Apodemie der Göttin erinnern zu können. Doch selbst unter der Voraussetzung, dafs die Benndorf'sche Deutung der beiden Vasen richtig wäre, würde das Ursprüngliche auf Seiten des Lekythos-Bildes zu suchen sein, weil es Thatsache ist, dafs auch innerhalb jener Vorstellungen, von denen Benndorfs Deutung ausgeht, die bildende Kunst vorzugsweise den Schwan mit der Aphrodite in Verbindung bringt, wenigstens sobald diese als Frühlingsgöttin dargestellt wird.

IV.

Auf einer rothfigurigen Vase späteren Stiles sehen wir die reich bekleidete und geschmückte Göttin, welche ein mit Binden verziertes Tympanon in der ausgestreckten Linken hält, von einem Schwan durch die Lüfte dahingetragen. »Über derselben schwebt in völlig horizontaler Lage Eros und hält mit beiden Händen einen langen blätterreichen Zweig, mit welchem er sie zu umschlingen im Begriff ist[92].« Mit diesen Worten weist Jahn auf den von Eros gehaltenen Blätterzweig hin, ohne ihm doch besondere Aufmerksamkeit zu schenken[93]. Der Zweig findet sich aber auch auf zwei seitdem bekannt gewordenen Darstellungen der vom Schwan getragenen Göttin. Diese selbst hält einen solchen auf einer schönen aus Kamiros stammenden Vase[94]; streng und züchtig sitzt sie auf ihrem Schwan, welcher die Herrin über die Fluthen dahinträgt, ein Bild, das uns in seiner Zartheit anmuthet

[91]) Millingen *Unedit. Mon.* pl. VI. Gerhard I T. VIII 9.

[92]) Millingen *Vases Coghill* 21. *Élite céramogr.* IV 3.

[93]) Arch. Ztg. 1858 S. 236ff.

[94]) Salzmann *Nécropole de Camiros* Pl. 60; vgl. oben S. 232.

wie ein anderer Frühling, wie Lenzeswehen der erblühenden Kunst. Damit seine Göttin nicht verkannt werde, hat der Maler ihr den Namen beigeschrieben. Ebenfalls durch Beischrift ausgezeichnet ist die auf einem Schwan sitzende Aphrodite (*Turan*) einer etruskischen Spiegelzeichnung[95], und zwar hält hier der Schwan eine grofse Ranke im Schnabel. — Da sich der Blätter- oder Blüthenzweig auf Monumenten verschiedener Art findet, von Eros, von der Göttin und sogar vom Schwan gehalten, so kann er nicht bedeutungslos sein; vielmehr sollte er Aphrodite als Frühlingsgöttin kennzeichnen, bei deren Nahen Blätter und Blüthen spriefsen, und die mit bescheidenem Ausdruck zufriedene Kunst hat so auf sinnige Weise den leitenden Gedanken der Darstellung zu erkennen gegeben. Angesichts des Bildes jener Kamiros-Vase, in dem sich speciell attisches Empfindungsleben in ursprünglicher Frische spiegelt, mag es erlaubt sein, auf die zu Athen in den Gärten verehrte Aphrodite zu erinnern. Nach Euripides »haucht Aphrodite aus des Kephisos Wellen schöpfend die Flur an mit lieblicher Lüfte sanft gemischtem Wehen, mit Rosen im Haar geschmückt, zugleich aussendend die der Weisheit gesellten, zu allerlei Tugend wirkenden Eroten«[96]. Jene in den Gärten heimische Göttin war eine Urania[97], der wir schon früher den Schwan unterthan sahen[98].

Auch aus der Literatur läfst sich beweisen, dafs der Schwan mit der Vorstellung vom nahenden Frühling die Phantasie der Alten beschäftigt hat, oder besser, zugleich mit den an das erstehende Licht anknüpfenden Vorstellungen, wie auch Aphrodite selbst als Spenderin des ersten Tageslichts erscheint, das die erwachende Natur erquickt[99], während andere Sagen sie als Bringerin des Frühlings feiern, der sich Blumen und Blüthen erschliefsen[100]. Euripides schilderte in einem Chorgesang des Phaethon die Morgenfrühe: Hirten, Jäger und Fischer beginnen ihr Tagewerk, die Nachtigall singt ihr gewohntes klagendes Lied und auch der Schwan singt lieblich. Nach andern aber singt er im Frühling. In Wahrheit hat der Schwan im Alterthum so wenig wie heutzutage des Morgens oder im Frühling ein Lied erschallen lassen; der Schwanengesang gehört in dieser Ausschmückung allemal in

---

95) Gerhard Etrusk. Spieg. T. 321; vgl. oben S. 232.

96) Medea 835 ff. Welcker Gr. Götterl. II 700.

97) Paus. I 19, 2. Lukian dial. meretr. 7, 1.

98) Stephani (*Compte-rendu* 1877 S. 248) erwähnt »einen an der alten Metropolitan-Kirche zu Athen eingemauerten Marmorblock, der uns zwischen reichem Blätterschmuck auf der einen Seite eine Ziege, auf der andern zwei Schwäne sehen läfst, von denen der eine eine Frau mit fliegendem Gewand auf seinem Rücken trägt.« Stephani bemerkt dazu: »Die bekanntlich mit Aphrodite eng verbundene Ziege, sowie der reiche Blätterschmuck können keinen Zweifel daran übrig lassen, dafs der Verfertiger Aphrodite als ζείδωρος, als die Göttin darstellen wollte, welche durch ihr Nahen im Frühling der animalischen wie der vegetabilischen Natur neues Leben einhaucht.« Bei dieser Gelegenheit mag erinnert werden an die Darstellung einer römischen Kupferplatte Arch. Ztg. 1862 T. 166, 3: Aphrodite sitzt auf einem Widder und hält einen Spiegel; hinter ihr bemerkt man, ebenfalls auf dem Widder sitzend, eine Taube; in der Höhe sind sieben Sterne angebracht. Gerhard (S. 304 ff.) billigt gewifs mit Recht die Deutung auf Venus als Frühlingsgöttin; »in den sieben Sternen sei ohne Zweifel das Gestirn der Pleiaden gemeint, deren Frühaufgang bekanntlich der Zeit des beginnenden Frühlings entspricht.«

99) Vgl. namentlich Ausonius Id. XIV. Anth. Lat. Nr. 646 R.

100) Engel Kypros II 160 ff.

das Reich des Mythus. Euripides deutet das selbst an, wenn er dort sagt, der Schwan singe lieblich an den Quellen des Okeanos[101], und dies dem Mythus entlehnte Bild vom singenden Schwan hat sich fortgeerbt auf spätere Dichter, die es harmlos in ihre Schilderungen des Frühlings verweben, als handle es sich um einen der sie umgebenden Natur abgelauschten Zug[102]. In der angeführten Stelle des Pervigilium Veneris, auf die sich schon Jahn berief, heifst es geradezu, die Göttin selbst habe die Vögel zum Gesang gestimmt, und da seien auch die geschwätzigen Schwäne mit rauschendem Flug herbeigeflogen.

V.

Auf Tafel 11, 2 ist in beinahe $^3/_4$ der Originalgröfse (die Gefäfsform in $^1/_2$) das Bild einer kleinen aus Athen stammenden Kanne veröffentlicht, die sich jetzt im Berliner Museum befindet[103]. Das anmuthige Bild verdient schon deshalb besondere Beachtung, weil hier Aphrodite mit dem Schwan in einer gröfseren figurenreichen Composition erscheint. — Die Darstellung läuft rings um den Bauch des Gefäfses. Aphrodite, zwei Eroten und der Schwan nehmen die Mitte ein; zu beiden Seiten sind in gefälliger Gruppirung je zwei sitzende Frauen und zwischen diesen je eine stehende männliche Figur gebildet, welche sich in Stellung und Haltung fast völlig entsprechen. Die mit Brust- und Haarband geschmückte Göttin steht in Vorderansicht; mit erhobener Rechten zieht sie ein um ihren Unterkörper und den linken Arm geschlungenes Gewand hinter dem Rücken empor, während in ihrer Linken ein Scepter ruht. Unterwärts wird sie von einem mit ausgebreiteten Flügeln sich emporrichtenden Schwan verdeckt. Die Göttin blickt nach rechts, von wo Eros herbeifliegt, der in seiner Linken einen Kranz, mit der anderen Hand eine Tänie hält; ein zweiter Eros flattert zu ihrer Linken, einen Kranz mit der rechten Hand, eine Schale auf der anderen haltend. Dieser Gruppe zunächst

[101]) Frg. 775 v. 31 N: πηγαῖσί τ' ἐπ' Ὠκεανοῦ | μελιβόας κύκνος ἀχεῖ. Vgl. Welcker Gr. Trag. 597.

[102]) So Meleager in seiner Schilderung des Frühlings Anth. Pal. IX 363, 18, wo der Schwan ἐπ' ὄχθαισιν ποταμοῦ singt; ähnlich Chorikios περὶ ἔαρος S. 173 B., der als Flüsse, an deren Ufern der Schwan im Frühling singt, den Xanthos, Kaystros uud Paktolos nennt, während er in einer anderen Ekphrasis sagt S. 137 B.: νῦν κύκνοι καὶ χελιδόνες ὑπὲρ κεφαλῆς ᾄδουσι τὸν αἰθέρα περιπλανώμενοι. Am Paktolos singen die Schwäne zur Frühlingszeit nach Dionysios Periegetes 833 ff.; von dorther kommen sie auch zur Geburt des Apollo (Kallimachos in Del. 249). Römische Dichter suchen die poetische Floskel mehr mit der Wirklichkeit in Einklang zu bringen; Pervigil. Vener. 85 *iam loquaces ore rauco stagna cygni perstrepunt.* Mit dem Namen des Earinus witzelt Martial so Epigr. IX 12, 4: *quod nidos olet alitis superbae.*

[103]) N. 2660. Von Körte bereits erwähnt unter den noch nicht publicirten Vasen mit Goldschmuck Arch. Ztg. 1879 S. 93, 1. — Das Gefäfs ist aus Stücken zusammengesetzt, doch fehlt fast nichts. Der Firnifs ist gröfstentheils vollständig abgerieben. Weifs mit feiner gelblicher Innenzeichnung sind die Fleischtheile der Aphrodite und der Schwan, vergoldet die Punkte am Brust- und Haarband der Aphrodite; auch die Haarbinden der Eroten waren vergoldet. Am Halse ein Epheuzweig (weifse Blätter an einem röthlich aufgemalten Zweige), unter der Darstellung der sogenannte Eierstab. Die Zeichnung ist sorgfältig; »schöner Stil, spätere Hälfte« nach Furtwängler.

wie ein anderer Frühling, wie Lenzeswehen der erblühenden Kunst. Damit seine Göttin nicht verkannt werde, hat der Maler ihr den Namen beigeschrieben. Ebenfalls durch Beischrift ausgezeichnet ist die auf einem Schwan sitzende Aphrodite (*Turan*) einer etruskischen Spiegelzeichnung[95], und zwar hält hier der Schwan eine grofse Ranke im Schnabel. — Da sich der Blätter- oder Blüthenzweig auf Monumenten verschiedener Art findet, von Eros, von der Göttin und sogar vom Schwan gehalten, so kann er nicht bedeutungslos sein; vielmehr sollte er Aphrodite als Frühlingsgöttin kennzeichnen, bei deren Nahen Blätter und Blüthen spriefsen, und die mit bescheidenem Ausdruck zufriedene Kunst hat so auf sinnige Weise den leitenden Gedanken der Darstellung zu erkennen gegeben. Angesichts des Bildes jener Kamiros-Vase, in dem sich speciell attisches Empfindungsleben in ursprünglicher Frische spiegelt, mag es erlaubt sein, auf die zu Athen in den Gärten verehrte Aphrodite zu erinnern. Nach Euripides »haucht Aphrodite aus des Kephisos Wellen schöpfend die Flur an mit lieblicher Lüfte sanft gemischtem Wehen, mit Rosen im Haar geschmückt, zugleich aussendend die der Weisheit gesellten, zu allerlei Tugend wirkenden Eroten«[96]. Jene in den Gärten heimische Göttin war eine Urania[97], der wir schon früher den Schwan unterthan sahen[98].

Auch aus der Literatur läfst sich beweisen, dafs der Schwan mit der Vorstellung vom nahenden Frühling die Phantasie der Alten beschäftigt hat, oder besser, zugleich mit den an das erstehende Licht anknüpfenden Vorstellungen, wie auch Aphrodite selbst als Spenderin des ersten Tageslichts erscheint, das die erwachende Natur erquickt[99], während andere Sagen sie als Bringerin des Frühlings feiern, der sich Blumen und Blüthen erschliefsen[100]. Euripides schilderte in einem Chorgesang des Phaethon die Morgenfrühe: Hirten, Jäger und Fischer beginnen ihr Tagewerk, die Nachtigall singt ihr gewohntes klagendes Lied und auch der Schwan singt lieblich. Nach andern aber singt er im Frühling. In Wahrheit hat der Schwan im Alterthum so wenig wie heutzutage des Morgens oder im Frühling ein Lied erschallen lassen; der Schwanengesang gehört in dieser Ausschmückung allemal in

95) Gerhard Etrusk. Spieg. T. 321; vgl. oben S. 232.

96) Medea 835 ff. Welcker Gr. Götterl. II 700.

97) Paus. I 19, 2. Lukian dial. meretr. 7, 1.

98) Stephani (*Compte-rendu* 1877 S. 248) erwähnt »einen an der alten Metropolitan-Kirche zu Athen eingemauerten Marmorblock, der uns zwischen reichem Blätterschmuck auf der einen Seite eine Ziege, auf der andern zwei Schwäne sehen läfst, von denen der eine eine Frau mit fliegendem Gewand auf seinem Rücken trägt.« Stephani bemerkt dazu: »Die bekanntlich mit Aphrodite eng verbundene Ziege, sowie der reiche Blätterschmuck können keinen Zweifel daran übrig lassen, dafs der Verfertiger Aphrodite als ζείδωρος, als die Göttin darstellen wollte, welche durch ihr Nahen im Frühling der animalischen wie der vegetabilischen Natur neues Leben einhaucht.« Bei dieser Gelegenheit mag erinnert werden an die Darstellung einer römischen Kupferplatte Arch. Ztg. 1862 T. 166, 3: Aphrodite sitzt auf einem Widder und hält einen Spiegel; hinter ihr bemerkt man, ebenfalls auf dem Widder sitzend, eine Taube; in der Höhe sind sieben Sterne angebracht. Gerhard (S. 304 ff.) billigt gewifs mit Recht die Deutung auf Venus als Frühlingsgöttin; »in den sieben Sternen sei ohne Zweifel das Gestirn der Pleiaden gemeint, deren Frühaufgang bekanntlich der Zeit des beginnenden Frühlings entspricht.«

99) Vgl. namentlich Ausonius Id. XIV. Anth. Lat. Nr. 646 R.

100) Engel Kypros II 160 ff.

Hand wie staunend zu erheben scheint. Zu beiden Seiten schwebt wieder je ein Eros.

Dafs Aphrodite nicht auf dem Rücken des Schwans steht, ist ersichtlich, und wer würde wohl die Göttin in einer so ungeheuerlichen Situation vorgestellt haben? Unstatthaft ist aber auch die Voraussetzung, sie stehe auf einem nicht sichtbaren Wagen[107]. Es fällt schon auf, dafs in allen drei Darstellungen von einem Wagen keine Spur erscheint; namentlich auf der Kertscher Vase müfste er neben der durch nichts verdeckten rechten Seite der Göttin über den Wellen zum Vorschein kommen; auch pflegen Zügel dem Gespann gegeben zu werden. Endlich aber gehören zu einem solchen zwei Schwäne, und es ist überhaupt aus so früher Zeit nicht nachweisbar. — Wir lassen uns durch die gewöhnlichen Darstellungen der vom Schwan getragenen Göttin zunächst verführen, auch hier den Schwan in erster Reihe mit ihrer Fahrt in Verbindung zu bringen[108]; in Wahrheit aber ist der zu Grunde liegende Gedanke ein ganz anderer. Der Schwan schwimmt weder, noch fliegt er, und eines von beiden müfste er thun, wenn er, sei es als die Göttin tragend, sei es als ihren Wagen ziehend erschiene. Sein Schwanz und die Füfse sind in allen drei Darstellungen nicht sichtbar, sondern vom Meere verdeckt. Aber der schlanke Körper des Thieres ist bereits hoch aufgerichtet und die mächtigen Flügel sind zum Fluge gespannt; es ist der Moment dargestellt, wo der Schwan und mit ihm die Göttin aus den Fluthen emporsteigt: wir haben also eine Anadyomene zu erkennen[109].

Das schwierige Problem, das Aufsteigen oder überhaupt das Geborenwerden der Göttin aus dem Meere darzustellen, ist hier auf einfache Art mit Hülfe einer gleichsam umschreibenden, symbolischen Ausdrucksweise gelöst[110]. An dem mit dem feuchten Elemente vertrauten und der Aphrodite ergebenen Schwan hat der Künstler das Emporsteigen mit einer Deutlichkeit zur Anschauung gebracht, wie es mit den ihm zu Gebote stehenden Mitteln bei der Gestalt der Göttin selbst kaum möglich gewesen wäre. Der auf dem Bilde gewählte Moment ruft uns zugleich die Herkunft und die einstige Bestimmung der Göttin ins Gedächtnifs, denn der Schwan wird sie zum Lande geleiten, wie sonst die Neugeborene eine Muschel, ein Delphin oder ein Tritonengespann ihren Cultstätten zuträgt[111]. — In einem Homerischen Hym-

[107]) Furtwängler im Katalog: »Aphrodite von vorne auf einem (nicht sichtbaren) von einem Schwan gezogenen Wagen (nicht etwa auf dem Rücken des Schwans).«

[108]) Furtwängler: »Aphrodite über das Wasser fahrend.« Körte: »Aphrodite von einem Schwan über das Meer getragen.«

[109]) Montfaucon erklärte die Darstellung der von ihm publicirten Vase *»Venus sortant de la mer sur un cygne«*. Auch Vofs gedachte dieses Gefäfses bei Gelegenheit einer Übersicht über Darstellungen der Anadyomene (Myth. Br. II 66 S. 268). — Auf der Kertscher Vase scheinen die Füfse der Göttin noch im Wasser zu sein.

[110]) Es mag nochmals erinnert werden, dafs auch das Auftauchen des Schwans bei Catull symbolische Bedeutung hat.

[111]) Festus *Cytherea Venus* S. 52 M. Nonnos Dionys. XIII 443. Chorikios S. 130 B, wo es von der Malerei heifst: ποιεῖ γὰρ σχήματα θαλάσσης, καὶ εἴποις ἂν τῇ γραφῇ κινεῖσθαι τὰ κύματα, ἐκ μέσου δὲ ταύτης ἀνάγει τὴν Ἀφροδίτην ἀμήχανόν τε κάλλος καὶ οἷον ἔπρεπεν Ἀφροδίτῃ κεκτῆσθαι. ἄγεται δὲ Τριτώνων ὀχήματι κτλ. Vgl. auch Pervigil. Ven. 10. In dem Homerischen Hymnus (V 3) trägt Zephyr die Neugeborene über die Wogen dahin.

nus (V 5 ff.) wird Aphrodite nach ihrer Geburt von den Horen reich geschmückt und mit köstlichen Gewändern bekleidet. So sucht verstandesmäfsiges Denken zu motiviren und zerlegt in ein Nacheinander, was im Bilde zusammenfliefst. Der Mythus brauchte sich überhaupt keine Rechenschaft darüber zu geben, ob die aus dem Meere Geborene mit Gewändern erscheinen konnte; Athena kommt gar gerüstet zur Welt, was ursprünglich gewifs nicht als Absonderlichkeit empfunden wurde[112]. Apelles scheint die Anadyomene von jeder mythischen Umgebung isolirt zu haben, indem er sie zum Vorwurf einer mehr genrehaften oder idyllischen Scene machte; es wird hervorgehoben, dafs er die Göttin nackt anschaute[113]. Die Frage, ob es überhaupt einer noch strengeren Geschmacksrichtung angemessen erscheinen konnte, Aphrodite inmitten der Götterversammlung völlig unbekleidet darzustellen, braucht nicht berührt zu werden; dafs die Phantasie der Alten thatsächlich die Anadyomene auch unter dem Bilde der reich geschmückten und mit Gewändern versehenen Göttin anschaute, zeigen Darstellungen ihrer Geburt aus der Muschel[114]. Nicht unwesentliche Berührungspunkte mit unserem Bilde bietet namentlich die plastische Darstellung des bekannten Jenenser Gefäfses, das Aphrodite in einer aufgeklappten Muschel zeigt[115]. Die Göttin hat sich auf das rechte Knie niedergelassen und breitet mit erhobener Rechten ein Gewand aus, das sie schleierartig umwallt. An ihren Schoofs schmiegt sich ein Schwan; von oben links fliegt eine Taube herbei, während auf der anderen Seite neben ihr Eros sichtbar wird[116]. — Auf den Vasenbildern umschweben zwei Eroten die Anadyomene, was an Hesiods Schilderung erinnert, wo Eros und Himeros die Schaumgeborene begleiten[117].

Doch vorsichtig abwägende Betrachtung wird bei der figurenreichen Darstellung der attischen Vase auf Schwierigkeiten stofsen: die Mittelgruppe scheint sich ihrer inhaltlichen Bedeutung nach nicht in den Zusammenhang des Ganzen zu fügen. Der Kreis göttlicher Wesen, vor dem der Maler ein so bedeutungsvolles Ereignifs sich abspielen läfst wie die Geburt der Göttin, deren Macht die ganze Natur, Götter und Menschen sich beugen werden, erregt Befremden. Gewifs sind die vornehmen Olympier verstanden unter den Unsterblichen, in deren Versammlung nach einem Homerischen Hymnus (VI 15) die von den Horen geschmückte Schaumgeborene

---

112) Auch mit Pferden soll sie aus dem Haupte des Zeus entsprungen sein: Etym. Magn. 474, 31. Bekker Anekd. Gr. 350, 25.

113) Anth. Pal. XVI 179 αὐτὰν ἐκ πόντοιο τιθηνητῆρος Ἀπελλῆς | τὰν Κύπριν γυμνὰν εἶδε λοχευομέναν.

114) Stephani *Compte-Rendu* 1870/71 S. 17 ff. T. I 3. Treu Arch. Ztg. 1875 S. 39 ff. T. 6 und 7.

115) Ber. d. Sächs. Ges. d. Wiss. 1853 T. 1. 2. S. 14; zur Deutung vgl. Stephani S. 55 ff. 63. Treu S. 44.

116) Einen wallenden Schleier hält die aus den Wellen auftauchende Aphrodite in der Darstellung einer Silberplatte, von der später noch die Rede sein wird. Auch einige statuarische und malerische Darstellungen des bekannten Typus der Anadyomene zeigen die Göttin unterwärts bekleidet; Stephani S. 113 ff. Merkwürdig, dafs der moderne Restaurator eines Louvre-Sarkophags (Clarac *Basrel.* Pl. 224, 443) die aus dem Meere aufsteigende und von Tritonen gehaltene Aphrodite ähnlich dargestellt hat wie unser Vasenmaler: die Göttin ist unterwärts mit einem Mantel bekleidet, dessen Zipfel über die linke Schulter geworfen ist; ihre Füfse sind durch Wellen verdeckt.

117) Theog. 201: τῇ δ' Ἔρος ὡμάρτησε καὶ Ἵμερος ἕσπετο καλὸς | γεινομένῃ τὰ πρῶτα θεῶν τ' ἐς φῦλον ἰούσῃ.

geführt wird, und sie sind es ebenfalls, deren Geschlecht die Göttin nach ihrer Geburt bei Hesiod zueilt (Theogonie 202). Denn auch in der Darstellung des Phidias an der Basis des olympischen Zeus-Thrones waren die angesehensten Götter versammelt um die aus dem Meere geborene Aphrodite[118]. Gerade Dionysos begegnet man unter ihnen nicht; es wäre unserem mit Sorgfalt entworfenen Bilde wenig angemessen, wenn man annehmen wollte, lediglich Willkür habe Dionysos und Hermes mit Nymphen und Nereiden zusammengewürfelt. Hat sich überhaupt die bescheidene Kleinkunst an einen solchen Vorwurf wie die Geburt der Göttin gewagt?

Mit dem Begriff der Anadyomene pflegen wir die Vorstellung von Aphrodites Geburt zu verbinden; indefs wurde das Auftauchen aus dem Meere auch als blofse Erscheinungsform gefafst, und vielleicht vorzugsweise als solche, keinesfalls nur als einmaliges Geborenwerden. Wenn Artemidor von einer Traumerscheinung der Aphrodite Anadyomene fabelt, welche den Schiffern Sturm verkünde[119], so denkt er dabei nicht an die Geburt der Aphrodite, sondern ihm schwebt als Vorstellung ein bestimmter »Erscheinungsfall der Meergöttin« vor, ihr »Emporkommen im hohen Meere«[120]. Die Göttin wurde namentlich in späterer Zeit oft in dem feuchten Elemente, aus dem sie geboren, heimisch gedacht, und das bedingte auch ein Emporsteigen[121]. Doch die Vorstellung der Anadyomene im weiteren Sinne hat sich noch nach einer anderen Seite hin vertieft. Himerius schildert in dem letzten Theile seiner Rede auf die Vermählung des Severus die Braut; nachdem er zunächst mit entlehnten Citaten seinen Lobgesang gewürzt hat, nimmt dieser höheren Aufschwung (Or. I 20): ἀλλ' εἰ γὰρ ἐγὼ ποιητικός τις ἦν τὴν φύσιν ὥστε ἀφεῖναι κατὰ τῆς νύμφης γλῶτταν αὐτόνομον, καὶ αὐτὸς τὸ κάλλος τῆς κόρης εἶπον καθώςπερ Ὅμηρος. ἔστησα γὰρ ἂν αὐτὴν οὐ παρὰ βωμὸν Ἀπόλλωνος, ἀλλ' ἐν Ἀφροδίτης ἄλσεσι χρυσοῖς κατάστικτον· ἤγαγον δ' ἂν ἐκ μὲν Ἀθηνῶν τὰς Μούσας — τὰς Νηρηίδας δὲ ἐκ τοῦ [Αἰγαίου τοῦ[122]] γείτονος, Νυμφῶν τε χοροὺς καὶ Δρυάδων ἠχὼ καὶ Σατύρους σκιρτῶντας καὶ Πᾶνα συρίζοντα καὶ πάντα τὸν Διονύσου θίασον ἐντεῦθεν ὅπου τὰ δρώμενα. τήν γε μὴν Ἀφροδίτην αὐτὴν ἐκ μέσου τοῦ πελάγους ἀνιοῦσαν, ἔτι τὸν ἀφρὸν μετὰ τὴν θάλασσαν ἐξ ἄκρων πλοκάμων στάζουσαν, ὑπὲρ τοῦ λέχους ἂν ἔστησα μειδιῶσάν τε ἡδὺ καὶ τοῖς παισὶ βάλλειν τὴν συνωρίδα κελεύουσαν. Die Gestalten, welche hier an uns vorüberziehen, erinnern lebhaft an die Darstellung der Vasenbilder: Nereiden gesellen sich zum bacchischen Thiasos, und schliefslich erscheint die Anadyomene selbst; in diesen Bildern sah der Rhetor den glücklichsten Ausdruck für die Freuden der Jugend und erwachendes Liebesverlangen. Ein ähnlicher Ideenzusammenhang ist erkennbar, wenn Quintus Smyrnaeus auf dem Schilde des Achilleus zwischen einem Chorreigen von Jünglingen und Mädchen und der von Nereiden zur Hochzeit

---

118) Paus. V 11, 8; vgl. Petersen Die Kunst des Phidias 372 ff.

119) Oneir. II 37: Ἀφροδίτην ἰδεῖν ἀναδυομένην τοῖς πλέουσι πολὺν χειμῶνα καὶ ναυάγιον ἐσόμενον προαγορεύει.

120) So Benndorf Athen. Mittheilg. I 60.

121) Apuleius Met. V 29: *haec quiritans* (sc. Venus) *emergit e mari suumque protinus aureum thalamum petit.* Vgl. auch das Pontikon Baehrens *Poet. Lat. min.* III 172 und Statius Silv. I 2, 117.

122) Inser. Dübner.

mit Peleus geleiteten Thetis die Anadyomene sich dargestellt denkt[123]. Wie aber hier die aus dem Meere erstehende Göttin in einem Kreise von Vorstellungen erscheint, der auf die Jugend menschlichen Lebens Bezug hat, so tritt sie andererseits in deutlichen Zusammenhang mit dem erwachenden Naturleben überhaupt. Der Jubel der wiedererwachten Natur ermuntert Menschen und Thiere zum Genufs der Liebe: Frühling und Liebe, das klingt durcheinander im Pervigilium Veneris; Venus selbst, die aus dem Meere geboren wird, überzieht die Fluren mit frischem Grün (v. 9 ff.), wie bei Hesiod der Rasen unter ihren zarten Füfsen spriefst, nachdem sie zuerst das Land betreten (Theog. 194). Die Anadyomene wird zum Sinnbild des alljährlich sich erneuernden Naturlebens. Wenn also Chorikios im Eingang einer Ekphrasis auf den Frühling, deren Hauptthema die breite Darlegung der Fabel von Adonis und der Entstehung der Rose bildet[124], gerade das Beispiel von der Geburt der Aphrodite wählt, um beiläufig die verschiedene Ausdrucksweise von Poesie und Malerei zu illustriren, so ist diese Wahl nicht gleichgültig. Der Ekphrast hat Gedanken, die er in anderem Zusammenhang überkommen, auf seine Weise zurechtgestutzt und spielend aneinandergereiht[125]. Vermuthlich war auch das berühmte zu Paphos gefeierte Frühlingsfest eine Feier der Geburt der Göttin aus dem Meere[126]. — Die Frühlingsfeste hatten einen bacchischen Charakter[127]; so singt Horaz in seinem Frühlingslied:

iam Cytherea choros ducit Venus imminente Luna,
iunctaeque Nymphis Gratiae decentes
alterno terram quatiunt pede[128],

und nach Meleager tanzt Dionysos selbst im Frühling[129]. Der Dichter eines Orphischen Hymnus auf Aphrodite redet die Göttin an: σεμνὴ Βάκχοιο πάρεδρε[130].

---

[123]) Posthom. V 69:
ἄγχι δ' ἄρ' ὀρχηθμοῦ τε καὶ εὐφροσύνης ἐρατεινῆς
ἀφρὸν ἔτ' ἀμφὶ κόμῃσιν ἔχουσ' ἀνεδύετο πόντου
Κύπρις ἐυστέφανος, τὴν δ' Ἵμερος ἀμφεποτᾶτο
. . . .
μειδιόωσ' ἐρατεινὰ σὺν ἠυκόμοις Χαρίτεσσιν.

[124]) S. 129 B; vgl. den Schlufs: ἀλλὰ γὰρ εὐμενὴς ἡμῖν ὁ θεὸς ἐπιφαίνοιτο, καὶ δοίη πάλιν καὶ ἔαρ ἰδεῖν καὶ ῥόδον ὑμνῆσαι.

[125]) In einer Anspielung auf den Adonis-Mythus gipfeln auch die übrigen Ekphraseis auf den Frühling (S. 134. 140. 173 B). Alexandrinische Vorbilder sind bei der Ausschmückung dieser Deklamationen unverkennbar; vgl. das Frühlingsgedicht des Meleager (Anth. Pal. IX 363). — Der Rhetor hebt an malerischen Darstellungen der Anadyomene hervor, dafs ein Chor von Nereiden um die Göttin versammelt sei, während Delphine in fröhlichem Getümmel auf- und niedertauchen. Vgl. auch die Darstellung an der Basis der von Herodes am Isthmos geweihten Poseidon-Gruppe Paus. II 1, 8: τῷ βάθρῳ δέ, ἐφ' οὗ τὸ ἅρμα, μέση μὲν ἐπείργασται Θάλασσα ἀνέχουσα Ἀφροδίτην παῖδα, ἑκατέρωθεν δέ εἰσιν αἱ Νηρηίδες καλούμεναι.

[126]) Preller Gr. Mytholog. I² 284; vgl. Engel Kypros II 160 ff. Unverkennbar ist der Bezug auf die Anadyomene bei Ovid Fast. IV 133 ff.

[127]) Engel Kypros 163 ff. 174.

[128]) Od. I 4, 5; vgl. Pervig. Vener. 28: *ipsa Nymphas diva luco iussit ire myrteo* etc. Merkwürdig ist ein Artikel bei Hesych: γένεσις Κύπρου (Κυπρίας oder Κύπριδος vermuthete Meineke)· ἡ σπονδὴ παρὰ Κυπρίοις; vgl. Engel Kypros 167.

[129]) Anth. Pal. IX 363 v. 21: Διώνυσος δὲ χορεύει; vgl. v. 11: ἤδη δ' εὐάζουσι φερεσταφύλῳ Διωνύσῳ.

[130]) LV 7. Über die Verbindung von Aphrodite und Dionysos vgl. Engel Kypros II 654 ff. 206. In Megara standen neben einander Tempel des Dionysos Nyktelios und der Aphrodite Epistrophia (Paus. I 40, 6). Einen Tempel der Aphrodite und des Dionysos gab es in dem achäischen Bura (Paus. VII 25, 9).

Die Anwesenheit von Dionysos und den Nymphen auf dem Vasenbilde erklärt sich also auf das glücklichste, wenn wir die Anadyomene als erscheinende Frühlingsgöttin fassen. Das Tympanon, auf welches sich die eine der Nymphen stützt, ist nicht sinnlos, sondern deutet auf dionysische Festfreude; Tympana halten auch die beiden Eroten, welche auf der Kertscher Vase die Anadyomene umflattern, ja, die vom Schwan getragene Frühlingsgöttin selbst ist mit einem Tympanon ausgestattet auf einer der früher besprochenen Vasen[131]. Doch noch herrscht nicht ausgelassener Jubel, sondern friedliche Stille und Erwartung athmet unser Bild, als bereite sich das Grofse erst vor. Meeresstille soll auch bei der Geburt der Göttin geherrscht haben[132], und ihr Erscheinen im Frühling besingt Lucrez I, 6: »Dich Göttin, Dich fliehen die Winde, Dich und Deine Ankunft die Wolken des Himmels; liebliche Blumen sendet Dir die Erde empor, Dir lachen des Meeres Wogen und heiter erglänzt der Himmel.«

Selten freilich gestattet eine auf sonnigen Pfaden wandelnde Kunst die ihren glücklichsten Schöpfungen zu Grunde liegenden Gedanken ganz auszudenken, und auf viele Fragen giebt sie nur andeutende Antworten. Wird Hermes die Göttin geleiten, wie er auf einem Vasenbilde der aufgehenden Eos voraneilt[133], und erklärt sich seine Anwesenheit in diesem Sinne? Dies zu bejahen, ist vielleicht erlaubt angesichts der Darstellung einer Hydria, die sich vielfach mit derjenigen unserer Vase berührt[134]. In der Mitte des Bildes sieht man Aphrodite auf dem Rücken eines fliegenden Schwanes sitzen; mit erhobener Rechten zieht sie einen um ihren Unterkörper geschlungenen Mantel hinter dem Rücken empor[135]. Die Göttin wird übers Meer getragen, das durch Wellen und zwei Delphine angedeutet ist, begleitet von dem über ihr schwebenden Eros; ihr voran schreitet eiligen Schrittes ein Jüngling, dem ein Mantel über den linken Arm herabfällt, während auf der anderen Seite nach links eine Nymphe eilt, sich nach der Göttin umblickend. Im Hintergrunde bemerkt man links oben den an zwei vergoldeten Hörnern kenntlichen Pan, der sich auf die Zehenspitzen erhoben hat und dem Vorgange in der Mitte des Bildes zuschaut, lebhaft mit beiden erhobenen Armen gesticulirend. Ihm entspricht auf der andern Seite der Darstellung eine ebenfalls der Mitte zugewandte Nymphe, welche mit erhobener Linken ihren Mantel über die Schulter emporzieht. Hier also tritt die Göttin in einen Kreis von Naturdämonen, die freudiges Erstaunen über ihre Ankunft zu erkennen geben, wie dort Nereiden und Nymphen ihres Erscheinens harren; es sind sichtlich verwandte, nur auf verschiedene Weise variirte Themen, denn die Darstellung der Cumaner Hydria hat Benndorf gewifs

---

131) Vgl. oben S. 245.

132) Philostratos Imag. II 1. Himerios Eclog. XVIII 2.

133) Es ist die oben (S. 244) angeführte Lasimos-Vase.

134) Sie stammt aus Cumae und befindet sich im Berliner Museum (N. 2636). »Schöner Stil, spätere Hälfte«, nach Furtwängler. Das Gefäfs ist leider vielfach ergänzt und übermalt. Abgebildet Gerhard Antike Bildw. T. 44. *Élite céramogr.* IV 5.

135) Der Schwan ist ganz weifs. »Flügel jedoch thongrundig mit theilweis aufgehöhten einst vergoldeten Federn.« Weifs sind auch an Aphrodites Figur die Fleischtheile.

mit Recht ebenfalls als Erscheinen der Frühlingsgöttin gefafst[136]. In dem der Göttin voraneilenden Jüngling aber wird man nach seiner Haltung Hermes erkennen dürfen, der fälschlich als Pan ergänzt ist[137].

Die Vorstellungen von der Geburt der Aphrodite im eigentlichen Sinne und der Anadyomene, wie sie sich uns soeben dargestellt hat, sind auf gemeinsamem Boden erwachsen, und Züge, welche der einen anzuhaften scheinen, helfen zum Verständnifs der andern; dafs sie auch in der bildenden Kunst unter gemeinsamen oder wenigstens verwandten Formen in die Erscheinung getreten sind, ist nicht zu bezweifeln. Phidias hat zwar mit seiner Anadyomene einen anderen Sinn verbunden als der Maler der kleinen attischen Vase, aber man ist berechtigt zu fragen, ob der von ihm geschaffene Typus nicht auch unter veränderter Auffassung und in anderer Umgebung fortgelebt hat, denn an den Gedanken ihrer gröfsten Meister hat die griechische Kunst mit Pietät festgehalten und ein grofses monumentales Werk hat namentlich in der geringeren Kunst wie der Vasenmalerei nach mehr als hundert Jahren noch gleichartige Schilderungen hervorgerufen[138]. An dem Räthsel der Anadyomene des Phidias sich immer von neuem zu versuchen, wird man nicht müde; die Achtung vor seinem Meifsel verbietet, das Problem zu begraben. Unter den Monumenten, nach welchen man bisher eine Vorstellung der Anadyomene zu gewinnen suchte[139], verdient namentlich Beachtung eine kleine Silberplatte, welche de Witte veröffentlicht und auf die Darstellung des Phidias bezogen hat[140]. Die inschriftlich bezeichnete Aphrodite ist hier mit halbem Körper aus den deutlich angegebenen Wellen hervorragend dargestellt, und zwar im Profil nach rechts; mit beiden Armen hält sie einen wallenden Schleier, während ihr Kopf wie matt und kraftlos zurücksinkt. Unmittelbar hinter ihr steht Eros; er hat sich zu der Göttin niedergebeugt und fafst sie unter den Armen, als wolle er sie emporheben. — Es läfst sich nicht leugnen, dafs gerade auf die Darstellung von Eros sehr wohl die Worte passen würden, mit denen Pausanias die Mittelgruppe des Reliefs am Zeus-

136) Griech. und Sicil. Vasenb. S. 80. — Die von Eros gehaltene Staude ist ganz modern. »Antik ist nur ein ehemals röthlich aufgesetzter und wohl vergoldeter buschartiger Rest unklarer Bestimmung.« Furtwängler. Vielleicht war es ein Blätter- oder Blüthenzweig. — Von Pan sagt Chorikios in einer Deklamation auf den Frühling S. 174 B: παραπλήσιον δέ τι πάθος τὸν Πᾶνα κατειλήφειν (vorher ging die Fabel von Apollo und Hyakinthos). ὅθεν, οἶμαι, καὶ ἀσπάζεται τὸ ἔαρ τὴν πίτυν κομῶσαν ὁρῶν, und nach der Erzählung der betreffenden Fabel von Pans Liebe fährt er fort: οὕτω μὲν εἰς θεοὺς ἡ τῆς ὥρας ἡδονὴ διικνεῖται.

137) So Furtwängler im Katalog. »Ergänzt Kopf, Brust und l. Körperhälfte gröfstentheils.«

138) Winter Die jüngeren Attischen Vasen und ihr Verhältnifs zur grofsen Kunst S. 34.

139) Stephanis haltlose Vermuthung, dafs Phidias die Aphrodite in der Entwicklung aus dem Muschelembryo dargestellt habe (*Compte-rendu* 1870/71 S. 50 ff.), ist zurückgewiesen von Furtwängler (Fleckeis. Jahrb. 1875 S. 587) und Treu (Arch. Ztg. 1875 S. 44). — Nicht sehr glücklich sind die Restaurationsversuche des Phidiasischen Reliefs bei Gerhard Akadem. Abhandlungen I T. 17, 2 S. 199, 26 und Quatremère de Quincy *Jupiter Olympien* Pl. XV S. 303; vgl. auch Panofka *Annali dell' Inst.* 1830 S. 320 ff.

140) *Gazette archéologique* 1879 Pl. 19, 2 S. 17 ff. »*On voit sur cette plaque excessivement mince et délicate une composition estampê et soigneusement réparée au ciselet.*« Die Platte wurde zu Galaxidi in Lokris, dem alten Euanthia, gefunden und befindet sich jetzt im Louvre.

thron beschreibt VII 3: μετὰ δὲ τὴν Ἑστίαν Ἔρως ἐστὶν ἐκ θαλάσσης Ἀφροδίτην ἀνιοῦσαν ὑποδεχόμενος, obschon ὑποδέχεσθαι nicht eine so prägnante Bedeutung zu haben braucht. Aber das zarte, eher malerisch als plastisch gedachte Bildchen athmet eine Empfindung, die mit der gemessenen Würde der Kunst eines Phidias nicht recht vereinbar scheint, und kann man sich vorstellen, daſs die im Profil gebildete und nur mit halbem Körper sichtbare Göttin ein passender Vorwurf gewesen sei für den vornehmen Platz in der Mitte des Reliefs?

Kehren wir dagegen zu unserer Vase zurück: wie bei Phidias erscheint hier die Anadyomene in einer Versammlung göttlicher Wesen, die in strenger geschlossener Composition um die Göttin gruppirt sind. Damit das Mittelbild in der figurenreichen Composition zur Wirkung kam und sich von den Seiten abhob, muſste die Göttin von vorn und in ganzer Figur dargestellt werden. Den Eindruck der Mittelgruppe erhöht die Gestalt des Schwans mit seinen mächtigen, ausgebreiteten Schwingen. Alles dies scheint sich auch für das Relief von selbst zu empfehlen, und man darf weiter Gewicht darauf legen, daſs der Typus der mit dem Schwan aufsteigenden Göttin in drei Wiederholungen auf uns gekommen ist, also berühmt gewesen sein muſs. Daſs Pausanias den Schwan nicht erwähnt, ist nicht von Belang, da der Periegct in seinen Beschreibungen auch sonst Details verschweigt, die ihm oder seinem Quellenschriftsteller nebensächlich erschienen, während von ihrem Vorhandensein zu wissen gerade für modernes Verständniſs wichtig gewesen wäre. In dem Relief des Phidias bekränzte Peitho die Göttin; auf dem Vasenbild schwebt Eros mit einem Kranz herbei, denn Peitho konnte der Vasenmaler nicht brauchen. Doch es ist vielleicht nicht einmal richtig, dies so zu formuliren, so wenig man angesichts der Composition des Vasenbildes die Frage aufwerfen soll, wie bei Phidias Eros und Peitho dargestellt waren. Nicht sowohl als Nachahmung, denn als Erinnerung an das Bild des Phidias mag uns die Gruppe der Vase erscheinen, als Nachhall, in dem sich einzelne Töne einer längst verklungenen Harmonie zu uns herüber gerettet haben. In diesem Sinne mögen wir das kleine zerbrechliche Gefäſs noch besonders in Ehren halten.

VI.

Im Folgenden sollen zwei einander verwandte und zusammen auf T. 189 der archäologischen Zeitung von 1864 abgebildete Reliefs kurz besprochen werden. Das erste derselben befindet sich in den Uffizien, das zweite im Louvre[111]. Jenes zeigt eine reich bekleidete und bekränzte matronale Frauengestalt auf einem Felsen sitzend; ihr Schooſs ist mit Früchten gefüllt und neben ihr sprieſsen Blumen empor. Um sie sind zwei Knaben beschäftigt, von denen der eine, auf ihrem linken Bein sitzend, ihr eine Frucht hinhält, der andere nach ihrer Brust zu greifen scheint;

[111]) Literatur bei Jahn Arch. Ztg. 1858 S. 243, 1864 S. 177, Benndorf Gr. und Sic. Vasenbilder S. 77, 394. S. 78, 398. Das Relief der Uffizien war ohne Angabe der Ergänzungen schon abgebildet Arch. Ztg. 1858 T. 119, 2, auch bei Fröhner *notice de la sculpture antiq. du Louvre* S. 381; vgl. Dütschke Ant. Bildw. in Oberitalien III n. 353.

zu ihren Füfsen ist ein Rind dargestellt. Zur Rechten dieses Mittelbildes sieht man über hohen Wasserwellen eine weibliche Figur mit bogenförmig wallendem Gewande auf einem Seedrachen sitzen, auf der linken Seite des Reliefs eine ähnliche Figur von einem Schwan über eine feuchte Niederung dahingetragen, die durch Schilf, eine umgestürzte Amphora mit herausfliefsendem Wasser und einen Wasservogel angedeutet ist. — Das Relief im Louvre wiederholt die Mittelgruppe ohne bemerkenswerthe Abweichungen; aber die Seitendarstellungen sind verändert. Rechts erhebt sich aus dem durch Seethiere charakterisirten Wasser mit halbem Körper eine männliche Figur, wogegen links über dem feuchten Grunde eine Wolke dargestellt ist, hinter der bis zur Brust eine weibliche Figur hervorragt[142].

Trotz der hervorgehobenen Unterschiede ist klar, dafs beide Reliefs denselben Gedanken aussprechen; nur die symbolische Ausdrucksweise ist verschieden, insofern in den seitlichen Darstellungen die Sinnbilder wechseln. Die weibliche Figur mit den Kindern thront beide Male in voller Höhe in der Mitte des Bildes und giebt sich dadurch als Hauptfigur zu erkennen. Dieser Umstand begünstigt nicht die Auffassung Jahns, es seien gleichwerthig die drei Elemente Erde, Wasser, Luft dargestellt, wenn nicht schon an sich die rein allegorische Erklärung Bedenken erregte; überzeugend ist sie keinesfalls, da das wichtige Element des Feuers fehlt. — Benndorf erinnert bei dem Relief der Uffizien daran, dafs Aphrodite »als die in Himmel, Erde und Meer waltende Königin verehrt wurde«, und erkennt demgemäfs »drei nach jenem der Literatur geläufigen Parallelismus vereinigte Typen« der Göttin. Jedoch ist die in diesem Sinne dreitheilige Aphrodite wohl ein den philosophirenden Mythologen geläufiger Begriff, aber die Voraussetzung, dafs er auch im Volksbewufstsein Geltung gehabt habe, erscheint unzulässig[143]. Dem hervorgehobenen Verhältnifs der Figuren unter einander trägt auch diese Deutung keine Rechnung.

Sowohl Jahn als Benndorf gehen von der Voraussetzung aus, dafs die Figuren Bezug haben auf die drei Reiche Erde, Luft und Wasser. Aber wie erklärt sich die Darstellung der Luft auf der linken Seite? Jahn meint, es solle eine befruchtende Luft vorgestellt werden, und defshalb sei auf das feuchte Element hingewiesen. Indefs leuchtet ein, dafs es ein wunderlicher Gedanke des Bildhauers gewesen wäre, durch den aus feuchten Niederungen eines Sumpflandes aufsteigenden Nebel — als solchen fafst Jahn die auf dem Pariser Relief dargestellte Wolke — die Luft überhaupt zu versinnbildlichen. Wenn neben einer umgestürzten Urne, aus der Wasser fliefst, ein Wasservogel und aufspriefsende Pflanzen dargestellt sind, darüber aber eine dichte Wolke sich wölbt, so wird man vielmehr an befruchtenden Regen erinnert, und thatsächlich empfiehlt diese Auffassung der Zusammenhang des Ganzen, wie wir gleich sehen werden. Nämlich auch die Dar-

[142]) Der obere Theil des Reliefs mit ihrem Kopf ist abgebrochen.

[143]) Dafs die übrigens nach einander entstandenen Culte der Doritis, Akraia und Euploia in Knidos (Paus. I 1, 3), worauf sich Benndorf beruft, der dreifachen Aphrodite in dem angedeuteten Sinne gegolten haben, ist blofse Vermuthung.

stellung auf der anderen Seite des Felsens ist nicht einfach als Symbolik des Meeres zu fassen; auf dem Pariser Relief quillt das Wasser deutlich unter oder aus dem Felsen hervor[144], und unmittelbar neben diesem ragt eine männliche Figur aus den Wellen heraus, wie der Flufsgott Orontes in der bekannten Darstellung des Eutychides unterhalb des Felsens, auf welchem Antiochia sitzt. Während also dort der befruchtende Regen dargestellt ist, hätten wir hier aus dem Felsen hervorsprudelndes Quellwasser zu erkennen, das sich zum Flusse erweitert und schliefslich ins Meer fliefst, woran die Seethiere erinnern. — Das Pariser Relief wurde in den Ruinen von Karthago gefunden[145], das ist entscheidend. Die Burggöttin von Karthago war die *Virgo Caelestis* oder *Venus Caelestis,* die »weibliche Macht des Himmels, welche über Mond und Sterne, über Blitz und Regen gebietet; ihr Bild sehen wir auf karthagischen Kaisermünzen z. B. denen des Septimius Severus und Caracalla: eine Göttin, welche auf einem laufenden Löwen thront und in der Rechten den Blitz, in der Linken eine Lanze führt; neben ihr erinnert ein Fels, aus welchem Wasser hervorquillt, an den Segen der Höhe, um den sie in Karthago und ganz Afrika angegangen wurde[146].« Der Segen des Wassers wird auf den Reliefs in doppelter Weise zur Anschauung gebracht: einmal wie auf den Münzen[147], und weiter entsprechend der Eigenschaft der *Virgo Caelestis* als *pluviarum pollicitatrix*[148]. Die Göttin selbst ist hier als Natur- und Culturgöttin dargestellt, was sich aus ihrer Wesensgleichheit mit Rhea Kybele erklärt[149]; die Bezeichnung als *Virgo Caelestis* berührt nur eine Seite ihres vielgestaltigen Wesens. Sie wird geradezu *Berecynthia mater* genannt[150], und der Felsensitz mag sich daraus erklären, dafs auch sie wie Rhea als Bergmutter (μήτηρ ὀρεία) verehrt wurde. Endlich verdient Beachtung, dafs die Göttin ein weites Gewand trägt, das schleierartig über den Kopf gezogen ist. Reiche Gewandung mufs ihre Bilder ausgezeichnet haben, denn es wird hervorgehoben, dafs der in Afrika erwählte siebentägige Kaiser Celsus sich mit einem Peplos der Dea Caelestis geschmückt habe[151].

Während auf dem aus Karthago stammenden Relief das Elementare deutlich hervortritt, hat der Verfertiger des anderen Reliefs einer mehr äufserlichen Symbolik gehuldigt. Die landschaftliche Staffage ist auch hier so weit beibehalten,

144) Die betreffende Stelle des Florentiner Reliefs ist restaurirt.

145) Vgl. Fröhner. Die Herkunft des anderen Reliefs ist nicht bekannt; vgl. Jahn Arch. Ztg. 1864 S. 177.

146) Preller-Jordan Röm. Mythologie. II 407.

147) Dafs dabei nachdrücklich ans Meer erinnert wird, erscheint natürlich, da Karthago dem gröfsten Theile nach vom Meere eingeschlossen war.

148) Tertullian Apologetic. 23. Was die über den Wolken hervorragende Frau auf dem Karthagischen Relief in der Linken hält, ist nicht klar. Man denkt an einen Regenbogen; dargestellt ist ein solcher z. B. auf Vasen (*Mon. inéd. publ. par la sect. fr. pl. X. Annali dell' Inst.* 1872 T. A).

149) Vgl. Preller Gr. Mytholog. I² 530.

150) Über die zahlreichen Beinamen der Göttin namentlich auf Inschriften vgl. Preller-Jordan und Münter Religion der Karthager² S. 74.

151) Trebellius Pollio Tyranni triginta c. 29. Peter *script. hist. Aug.* II 116; vgl. Münter 73. Dionysios I von Syrakus verkaufte ein kostbares Gewand der Lacinischen Iuno an die Karthager (Athen. XII 541a. Preller Polemon S. 132); möglich, dafs die Karthager ihre Iuno Caelestis damit beschenken wollten, wie Münter vermuthet (S. 69).

dafs man denselben Grundgedanken deutlich genug herausfühlt, aber in den beiden symbolischen Figuren kommen feinere Bezüge nicht zum Ausdruck, wie denn alle Symbolik dieser Art sich innerhalb weiter Grenzen bewegt. Auch sind die beiden Frauen einander völlig entsprechend dargestellt in Bezug auf Körper- und Armhaltung, sowie auf Anordnung der Gewänder, ein Schematismus, welcher präciser Ausdrucksweise zuwider ist. Der Seedrache erinnert allgemein an das Element des Wassers, und der Schwan wohl insofern an die befruchtende Feuchtigkeit der Luft und an Regen, als dieser vornehmlich für eine Gabe der Göttin in ihrer Eigenschaft als Urania gehalten werden mochte, der wir wiederholt den Schwan unterstellt fanden. Dafs aber in den vom Schwan und dem Seedrachen getragenen Figuren nicht die Göttin selbst, sondern nur Sinnbilder ihrer göttlichen Macht vorgestellt seien, erhellt aus früheren Andeutungen, und auch der Vergleich mit dem Pariser Relief läfst darüber nicht in Zweifel.

Die Darstellung der Schwanenjungfrau auf dem Florentiner Relief ist keine originale Erfindung: fast völlig entsprechend kehrt sie wieder auf einem Terracotta-Relief des Britischen[152] und einem Terracotta-Fries des Berliner Museums[153]. Auf Letzterem sieht man auf eine zwischen Ranken schwebende Nike von beiden Seiten je einen Schwan zufliegen, der eine Frau trägt, während zuäufserst je ein geflügelter nackter Knabe mit Rhyton und Schale steht. Jahn glaubt hier Luftgottheiten erkennen zu dürfen, wozu nach seiner Ansicht auch die geflügelten Knaben mit Rhyton und Schale sehr gut pafsten, welche auf Thau und Feuchtigkeit hinwiesen; betreffs der Nike bringt er eine Sonnenaufgangsvase in Erinnerung, auf der Eos von Nike geleitet wird. Ich fürchte, der schematischen Composition geschieht zu viel Ehre, wenn man sie so fein ausdeutet. Es dürfte anerkannt sein, dafs auf solchen Terracotta-Friesen, die lediglich ornamentalen Zwecken dienten, sehr oft bekannte Typen gedankenlos wiederholt und aneinander gereiht wurden. Dafs der Gedanke Jahn's von anderer Seite Bestätigung erhält, steht daher kaum zu erwarten; vielmehr möchte man glauben, dem Bildner habe die geläufige Bedeutung der Schwanenjungfrau vorgeschwebt, da er Eroten hinzufügte[154].

VII.

Ein kurzes Schlufswort mufs einem in Wien aufbewahrten und wiederholt veröffentlichten Krater[155] gelten, damit dessen merkwürdige Darstellung wenigstens

[152]) Jahn Arch. Ztg. 1858 T. 120, 2 S. 236, wo weitere Literatur angegeben ist.

[153]) Panofka Terrac. d. königl. Mus. zu Berlin T. 15, 16. Jahn Arch. Ztg. 1858 T. 120, 3 S. 241.

[154]) Vielleicht haben auch die beiden Schwanenjungfrauen, welche in einem Gemälde des Palazzo Barberini auf dem Sessel der Roma dargestellt sind, nur dekorative Bedeutung (Arch. Ztg. 1885 T. 4, Körte S. 28ff.). Körte erinnert an das Florentinische Relief und die Jahn'sche Deutung der vom Schwan getragenen Frau; bei der Erklärung der Mittelfigur dieses Reliefs als Virgo Caelestis wird die Parallele mit dem Gemälde noch auffallender, ohne dafs indefs aus dem Vergleich für die Deutung der beiden fraglichen Figuren desselben etwas gewonnen würde.

[155]) Laborde *vases de Lamberg* I 27. Inghirami *vasi fittili* III 235. Jahn Arch. Ztg. 1858 T. 120, 1 S. 238 und zuletzt nach treuer Bause Benndorf Gr. u. Sicil. Vasenb. S. 78.

in Erinnerung gebracht werde. In der Mitte sitzt neben einem mit Binden geschmückten Omphalos Apollo, einen Lorbeerzweig in der Rechten haltend; er scheint einem ihm gegenüber stehenden, durch Scepter ausgezeichneten bärtigen Mann zuzuhören, vermuthlich Zeus, der das linke Bein aufstützt und die Rechte im Gespräch erhebt. Zwischen diesen beiden Figuren bemerkt man in der Höhe eine auf einem fliegenden Schwan sitzende reich bekleidete Frau mit einem Scepter, und weiter rechts Hermes, ihren Geleiter. Zu beiden Seiten des Bildes endlich ist noch je eine nach der Mitte umschauende Frau dargestellt, die ebenfalls Scepter zu führen scheinen. — Benndorf erkennt eine Vorbereitung zum Paris-Urtheil: Zeus berathschlagt mit Apollo; den Rathschlufs offenbaren die übrigen Figuren, indem sie ihn ausführen, Hermes mit den drei Göttinnen, die sich zum Zug nach dem Ida rüsten; rechts sei Athena, auf dem Schwan Aphrodite, und neben Zeus Hera vorgestellt. Dieser Auffassung stehen die gewichtigsten Bedenken entgegen, weil sie weder durch literarische Zeugnisse noch durch Analogien aus der bildenden Kunst gestützt wird. Ein entscheidender Grund liegt nicht vor, der erlaubte, mit Benndorf an den Eingang der Kyprien zu erinnern, wo Zeus mit Themis über den troischen Krieg berathschlagt, da im Bilde nicht Themis sondern Apollo erscheint; andrerseits sehen wir auf Darstellungen des Paris-Urtheils Aphrodite nie von einem Schwan herbeigetragen, nie die beiden andern Göttinnen so wenig charakterisirt, dafs die aller Waffen ledige Athena nicht von Hera zu unterscheiden ist. Endlich ist aber Hermes speciell der Aphrodite zugetheilt, wie man aus seiner Stellung und seinen Geberden sieht. Dies hatte Jahn beachtet, der das Bild auf die Ankunft der von Hermes geleiteten Kyrene in Libyen bezog. Apollo ist nach seiner Meinung als der in Kyrene waltende Gott zu fassen, »welchem Zeus — der als Orakelgott Ammon in Kyrene verehrt wurde — die Erscheinung der Kyrene verkündet«. Nach Pherekydes und Ariaithos kam Kyrene auf Beschlufs des Apollo von Schwänen getragen nach Libyen; diese Notiz ist zusammen mit einer Reihe anderer auf den Kyrene-Mythus bezüglichen Nachrichten überliefert[156], was so viel zeigt, dafs die Sage von Kyrene oft behandelt war[157]. Die Beziehung des Bildes auf Kyrene zugegeben, schiene es jedoch näher zu liegen, eine Abfahrt der Nymphe zu verstehen, in dem Sinne, dafs Zeus dem Apollo befiehlt, die Kyrene nach Libyen zu senden, und Hermes sich anschickt, diesen Auftrag auszuführen, während die schwesterlichen Nymphen nicht ohne Theilnahme nach ihrer zur Abfahrt gerüsteten Gespielin sich umschauen[158]; die Andeutung des Delphischen Lokals würde die einstige Orakelstätte zu Kyrene in Erinnerung bringen. Keine Frage, die von Jahn geforderte »mythische Begebenheit in scharf ausgeprägter Situation« liefse diese Deutung nicht vermissen, aber Jahn selbst hat bemerkt, es werde vielleicht dem zu-

[156]) Schol. Apoll. Rhod. II 498: Φερεκύδης δέ φησιν καὶ Ἀρίαιθος ἐπὶ κύκνων αὐτὴν ὀχηθεῖσαν κατὰ Ἀπόλλωνος προαίρεσιν εἰς τὴν Κυρήνην ἀφικέσθαι.

[157]) Vgl. Schol. Apoll. Rhod. II 500: πολλοὶ ἱστορήκασιν.

[158]) Das Vasenbild ist zu spät, als dafs auf Details wie die scepterähnlichen Gegenstände Gewicht gelegt werden könnte.

fälligen Umstande, dafs wir von der Entführung der Kyrene auf einem Schwan wissen, ein unverhältnifsmäfsiges Gewicht beigelegt; auch ruft namentlich Hermes neben der Schwanenjungfrau zu vornehmlich früher besprochene Darstellungen der Aphrodite ins Gedächtnifs zurück, in deren Umgebung wir ebenfalls wiederholt Nymphen fanden, als dafs die Deutung auf Kyrene aufrecht erhalten werden könnte. Erinnert man sich weiter, dafs dem Apollo gleichfalls der Schwan geweiht ist, und dafs Schwäne den Gott im Frühling nach Delphi geleiten, so scheint um so weniger Grund vorhanden, den Gedanken an Aphrodite zu verwerfen, mag auch der inhaltliche Zusammenhang der Darstellung aufklärender Deutung harren[159].

A. Kalkmann.

DIE PHLYAKENDARSTELLUNGEN
AUF BEMALTEN VASEN.

Je spärlicher und geringer die Nachrichten sind, welche wir über den Inhalt und das Wesen jener Dramata haben, die in Grofsgriechenland bei dionysischen Festen von den sog. Phlyakes — so hiefsen die komischen Deikelisten bekanntlich in Grofsgriechenland — aufgeführt wurden[1], um so wichtiger ist die Erhaltung einer gröfseren Anzahl von Vasenbildern, deren Darstellungen jene litterarische Lücke einigermafsen auszufüllen vermögen. Daher scheint es mir angebracht, einmal sämmtliche noch vorhandene Vasendarstellungen, soweit sie Phlyaken einzeln oder mehrere aufweisen, zu sammeln und genau zu erklären — eine Sammlung, auf die heute, wo sie veröffentlicht wird, das Horatianische '*nonum prematur in annum*' Anwendung findet. Sie wurde nämlich schon in Berlin begonnen, blieb dann aber liegen, bis die Herausgabe der Vase Caputi (*D*) den abgerissenen Faden wieder aufzunehmen und weiterzuspinnen veranlafste. Zum Vortheil der Sammlung; denn nun bin ich im Stande, nicht nur die italienischen Inedita zu geben, sondern auch noch eine Reihe anderer hergehöriger Darstellungen zu veröffentlichen, so dafs von dreiundfünfzig uns erhaltenen Monumenten jetzt mit Ausnahme von nur zweien (*u v*) alle in Abbildungen vorliegen, was grade für diese Art von bildlichen Vorstellungen,

---

159) Gegenüber einer sitzenden Frau, die sich einen Spiegel vorhält und den einen Fufs auf eine Wolke (?) setzt, vermuthlich Aphrodite, ist der von einem Schwan getragene Apollo dargestellt auf einer Vase etruskischer Technik (Gerhard Auserl. Vasenb. T. 320, 1).

1) Vgl. dazu jetzt Sommerbrodt *de phlyacographis graecis Vratislaviae* 1875. Auch φλυζογράφοι werden sie geheifsen: Schol. Nicand. Alexiph. 214.

denen gegenüber die Beschreibung (und sei sie noch so ausführlich und genau) gröfstentheils unzureichend bleibt, als doppelt willkommen empfunden wird.

Alle im Folgenden nach den jetzigen Aufbewahrungsorten[2] zusammengestellten Vasen, deren Zusammengehörigkeit sich schon äufserlich durch das Kostüm ergibt, stammen mit Ausnahme zweier Gefäfse, die in Sicilien gefunden wurden (*M* und *i*; vgl. dazu Anm. 27), aus Unteritalien oder Grofsgriechenland in jenem weiteren geographischen Sinne des Wortes nach Seneca (Dial. XII 7, 2): *totum Italiae latus quod infero mari adluitur maior Graecia fuit.* Dies können wir mit aller Bestimmtheit behaupten, obgleich nur von wenigen Vasen ganz sichere Fundnotizen vorliegen. Am zahlreichsten ist Apulien vertreten, nämlich mit zwölf Vasen, von denen sieben bestimmt in Ruvo (*A B C D S p r*), je eine in Bari (*a*) und in Fasano (*e*) gefunden sind; von den übrigen ist einfach nur Apulien als Fundstätte bezeichnet (*Q R X*). Aus Nola haben wir eine oder zwei dieser Vasen (*c*; vgl. *P*), aus Paestum zwei (*E F*); ein oder vielleicht drei Gefäfse sind in S. Agata ausgegraben (*t*; vgl. *H P*), eines wol in Capua (*n*), ein anderes in der Basilicata (*v*); von vier Gefäfsen endlich wird direct noch Unteritalien oder Grofsgriechenland als Fundort angegeben (*W h m s*). Dieselbe Herkunft haben ja alle von Hamilton gesammelten Vasenbilder (*Z x*), also auch die jetzt verschollenen oder verlorenen Originale mit Phlyakendarstellungen (*y z α β γ*); ebenso sind die Lamberg'schen Vasen fast ausschliefslich unteritalisch (*U V*). Auf Grofsgriechenland weisen ferner das unteritalische[3] Spirituszeichen ⊦ (*a*), die oskische einer Figur beigekritzelte Inschrift (*c*), endlich der Maler Assteas (*P*), dessen Heimath Unteritalien war[4]. Da die übrigen Vasen, deren Herkunft unbekannt ist, nach Styl und Zeit nicht von den anderen sicher in Unteritalien gefundenen getrennt werden dürfen, so ist auch für sie Unteritalien als Stätte des Findens wie der Fabrication bestimmt anzunehmen und mit Recht auch immer angenommen worden.

Zu beachten ist ferner, dafs — mit nur wenigen Ausnahmen — auch die **Form** der Gefäfse[5] ein und dieselbe ist, nämlich der weite glockenförmige Krater, meistens mit zwei kleinen Henkeln ziemlich dicht unter dem Lippenrand (sog. *vaso a campana*), zum kleineren Theile mit unten am Bauche hoch emporstehenden Henkeln (sog. *vaso a calice*): jene Vasenform findet sich 27, diese 9 Mal (*F M P W a e i l m*). Demnächst ist am zahlreichsten die Önochoe vertreten (*K c f h o*); vereinzelt kommen vor die Form der Schale (*T*), des Skyphos (*d*), der Amphora (*N*; vgl. auch *x*), der Lekythos (*n*; vgl. auch *C*), endlich des sog. Askos (*B*).

---

[2]) Und zwar stehen voran die italienischen Museen (13 Nummern); dann folgen Deutschland und Österreich (9), England (12), Frankreich (5) und Rufsland (4); den Schlufs bilden die Gefäfse, die verloren sind oder deren Aufenthaltsort mir unbekannt ist (10).

[3]) Vgl. dazu Schulz Amazonenvase S. 11; Mommsen Unterital. Dial. S. 216 f.

[4]) Klein Vasen mit Meistersign. S. 84 f.

[5]) Von fünf Gefäfsen (*y z α β γ*) kennen wir die Form nicht.

In Betreff der **Zeichnung** und des Styls herrscht wie in Fundort und Vasenform dieselbe Gleichheit und Übereinstimmung, so weit sich das nach Autopsie einer Anzahl von Originalen und nach den Abbildungen beurtheilen läfst. Die Zeichnung ist ungemein flott und sicher, oft flüchtig und grob bis zur Schmiererei, immer ausdrucksvoll und treffend; überladener Zierrath und verschiedentliche bunte Färbung — weifs braun gelb; auch roth und violett — sind beliebt und erhöhen die malerische Tendenz des Styls, der um die Mitte des dritten vorchristlichen Jahrhunderts in der höchsten Blüthe war. Dem dritten Jahrhundert gehören denn auch alle diese Vasen an, und zwar wol meistens seiner ersten Hälfte, bez. seiner Mitte; das eine oder das andere Gefäfs, wie z. B. die Vase Caputi (*D*) welche sich durch Schönheit und Feinheit vortheilhaft hervorhebt, wird schon um den Anfang des Jahrhunderts entstanden sein.

Kleidung und Tracht der dargestellten Figuren weisen auf das Theater und charakterisieren sie als Schauspieler und zwar als komische Schauspieler. Zunächst die **Masken**, welche weitaus die meisten tragen. Wenn hier und da einzelne keine Masken tragen oder zu tragen scheinen, so sind sie in Wirklichkeit nicht etwa so zu denken, sondern die Maler haben nur aus künstlerischen Rücksichten die Masken fortgelassen bez. die Gesichtszüge ohne jede maskenhafte Verzerrung wiedergegeben. So werden z. B. die Frauen zum Theil ohne Masken gemalt, um sie wie es Göttinnen und Hetären geziemt in unvergänglicher oder verführerischer Schöne darzustellen (*I a b d f i s u*); ebenso wurde der Jüngling auf *X* maskenlos gemalt, um seine Jugendlichkeit unentstellt wiederzugeben. Nur Willkür und Laune werden es sein, wenn z. B. des Herakles Diener (*R*) und der eine behelmte Krieger (*G*) ohne Masken gezeichnet sind, während Herakles ebenso wie die anderen Krieger auf diesen Vasen maskiert sind, allerdings nur mäfsig verzerrte Masken tragen. Selbstverständlich dagegen ist es, dafs der Chorodidaskalos auf *R* ohne Maske erscheint: so sitzt ja auch der Chorlehrer Demetrios auf der Satyrspiel-Vase zu Neapel (No. 3240) ohne eine Maske zwischen den maskierten Choreuten; selbstverständlich tragen auch die Götter Dionysos und Ariadne nebst den Genossen ihres Thiasos (Satyrn, Bacchantinnen, Kentauren), denen sich nicht selten Phlyaken zugesellen, nie eine Maske (vgl. *B E L Z l w x y*). Die Masken selbst sind gewöhnlich übermäfsig grofs gestaltet und arg verzerrt, sowol in den äufseren Formen, namentlich der Nase, des Mundes, des Kinnes, als in dem Ausdruck der Affecte die geschildert werden; aber keine von ihnen ist eine sog. Charaktermaske, welche in der neuen Komödie die allein übliche war und die wir durch Pollux zur Genüge kennen, sondern jede ist nur eine ins Lächerliche und Häfsliche übertriebene Verzerrung menschlicher Gesichter und Gesichtsformen, grade wie sie die alte Komödie vorgeführt hat: τὰ κωμικὰ πρόσωπα τὰ μὲν τῆς παλαιᾶς κωμῳδίας ὡς τὸ πολὺ τοῖς προσώποις ὧν ἐκωμῴδουν ἀπεικάζετο ἢ ἐπὶ τὸ γελοιότερον ἐσχημάτιστο κτλ. (Poll. IV 143). Wenn ich dennoch im Folgenden zu den Maskencarricaturen der Phlyakendarstellungen hier und da aus Pollux' Aufzählung Beschreibungen von Masken der neuen Komödie anführe, so ist es nur

geschehen, um etwaige Ähnlichkeiten und Übereinstimmungen zwischen den Masken der alten und der neuen Komödie zu verzeichnen und auf den einen oder den anderen Zusammenhang zwischen diesen beiden zeitlich wie inhaltlich weit auseinanderliegenden Erzeugnissen der komischen Muse hinzuweisen. Die Masken auf den Vasendarstellungen im Einzelnen durchzugehen und zu beschreiben, unterlasse ich aus zwei Gründen: mit Worten, auch noch so vielen und noch so bezeichnenden, will es doch nicht gelingen, die lächerliche Kühnheit der Verzerrungen und die organische Denkbarkeit der Mifsbildungen, die unglaublichen Grade der Häfslichkeit und die unfehlbare Sicherheit der komischen Wirkungen darzulegen; ferner ermüden nothwendigerweise derartige Beschreibungen bei der Einförmigkeit des Wortschatzes gegenüber der Mannigfaltigkeit der vorhandenen Darstellungen: die Masken[6] wollen und müssen gesehen und belächelt werden. Auf Einzelheiten ist im folgenden Verzeichnifs aufmerksam gemacht; hier nur die allgemeine Bemerkung, dafs ein durchgehendes Leitmotiv neben mafsloser Häfslichkeit »unverschämte Begehrlichkeit« ist: daher überwiegen grofse dicke Stumpfnasen und aufgeworfene Lippen, das eine wie das andere ein sichtbares Zeichen der λαγνεία[7], während gebogene Nasen nur selten zu bemerken sind (*G p*); dazu kommen die übergrofsen runden Maskenaugen, deren frechglotzender Blick das Begehrliche der Physiognomie stark erhöht. Auffällig ist, dafs die Masken auf den Vasen hin und wieder gewöhnlich gebildete kleine Augen zeigen (*G O S Y d e*), wie denn auch zuweilen der Mund, entgegen der üblichen gähnenden Öffnung[8], grade wie bei der Maske der tanzenden Pantomimen[9], geschlossen ist (*G O R S Z h o p γ*): beides findet in der Vasenmalerei doch wol nur aus künstlerischen Rücksichten statt, um mehr zu wirken und den Gesichtsausdruck durch die Gegensätze klarer zu gestalten.

Mit den Schauspielern der alten Komödie theilen die Phlyaken aufser den gleichgestalteten Masken auch den grofsen **Phallos**[10], welcher, aus Leder gemacht und roth bemalt (*I P Q Z b q*), vorgebunden wurde zu Ehren des mächtigen zeugungsfrohen Dionysos: hiefsen doch die Schauspieler davon in Sikyon »Phallophoroi«[11]. Und zwar sind zwei Arten des Phallos-Tragens zu unterscheiden. Die Mehrzahl läfst das Glied, das unförmlich lang und grofs ist, herabhängen, so dafs es lächerlichst sich hin und her sowie auf und ab bewegt, grade wie Aristophanes es in der Parabase seiner Wolken beschreibt (v. 538): 'σκυτίον καθειμένον ἐρυθρὸν ἐξ ἄκρου παχύ'; dadurch wird, wie man sich leicht vorstellen kann, das Komische der Phlyakenerscheinung nicht unwesentlich erhöht. Dies letztere wird aufgehoben durch die zweite Art, wie die Phlyaken nicht ganz selten den Phallos tragen (*A I M W*

[6]) Keine Maske, sondern nur einen nach Pygmäenart vergröfserten Kopf trägt, wie ich nebenbei bemerke, der »Äsopos« auf der vulcenter Schale *Mus. Gregoriano* II 80, 2a = Panofka Par. Karik. I 10.

[7]) Vgl. dazu (Aristot.) Physiogn. 6 p. 811 A 37 und B 2.

[8]) Vgl. z. B. Luc. Tox. 9 und Anach. 23: κεχηνότα παμμέγεθες; u. ö.

[9]) Vgl. Luc. de salt. 29: τὸ δὲ πρόσωπον ... οὐ κεχηνὸς δὲ ὡς ἐκεῖνα (τῶν κωμῳδῶν), ἀλλὰ συμμεμυκός; u. a.

[10]) Vgl. zum Phallos in der alten Komödie vor Allem Aristoph. Wolk. 734 mit Schol. Wolken 538.

[11]) Vgl. Athen. p. 621 F.; anderswo hiefsen sie ἰθύφαλλοι: ebenda 622 B.

g l n p)[12]: der Phallos wird durch ein Band vorn[13] nach oben aufgebunden und aufgerollt — eine Sitte, welche bei Schauspielern und Sängern von Profession im Leben aus gesundheitlichen Rücksichten üblich war[14] und nun zur Charakteristik der Phlyaken auf der Bühne übertragen wird. Diesen Phallenträgern gegenüber verschwindet die Zahl der Fälle, in denen entweder gar kein Phallos vorgebunden ist (*C F R V c h*)[15] oder das Glied so klein wiedergegeben ist, dafs es kaum als ὕβρις ὀρθία (um mit Pindar zu reden) zu bezeichnen ist (*b x*); eine andere Begründung als Laune und Willkür der betreffenden Maler scheint mir ausgeschlossen.

Was die **Tracht** der Phlyaken betrifft, so entspricht sie allen Nachrichten die wir vom Kostüm des Theaters besitzen. Die Schauspieler sind stets durch Polsterungen dicker und stärker gestaltet — ἄνθρωποι προσθετὴν καὶ ἐπιτεχνητὴν παχύτητα προσποιούμενοι (Luc. de salt. 27) — und es ist dadurch ein erträgliches Verhältnifs zwischen den grofsen Kopfmasken und den Körpern der Schauspieler hergestellt; natürlich sind bei den Komikern diese Aufpolsterungen (allgemein: σωμάτια; speciell: προγαστρίδια und προστερνίδια) gewöhnlich in lächerlicher Weise sichtbar und übertrieben in den Umrissen. Wie auf der Bühne männliche und weibliche Schauspieler diese Polster am Rumpf sowol als an den Extremitäten (Beinen und Armen) trugen, so sind auch auf den Vasenbildern deutlich beide Geschlechter unterschiedslos ausgepolstert (vgl. die Frauen auf *A M U X m α*), nur dafs aus künstlerischen Rücksichten diese Polster öfter weggelassen sind: so z. B. wenn der Schauspieler als besonders mager und dürr dargestellt werden sollte (*G S h*) oder aber die Frauen bez. einmal ein Mellephebe (*X*) als besonders schlank und zierlich in auffälligem Gegensatz zu den unförmlich dicken Männern auftreten sollten — dann auch immer zugleich maskenlos (*a f h i u*); vereinzelt kommt auch wol die Polsterung allein ohne Maskierung vor (vgl. den behelmten Krieger auf *G*). Um diese Polster an Armen und Beinen zugleich festzuhalten und äufserlich auszugleichen, trugen die Schauspieler einen wol immer von den Fufsknöcheln bis zur Halsgrube und den Handgelenken reichenden tricotartigen Überzug, ähnlich den sog. Anaxyrides der Orientalen[16]. Dies Tricot ist für gewöhnlich wol fleischfarben zu denken (*U*);

---

12) Wahrscheinlich kommt hier hinzu der flötenblasende Schauspieler auf α: vgl. Anm. 277.

13) Auf α sieht man bei zwei Schauspielern dies Band (κυνοδέσμη) bei hängendem Glied deutlich.

14) Vgl. die Stellensammlung bei Stephani *CR.* 1869 S. 150 f.

15) Auch der Jüngling-Schauspieler auf *X* ist ohne Phallos, wie er auch ohne Maske und ohne Auspolsterung ist.

16) In den Beschreibungen bezeichne ich diesen Tricotüberzug mit »Ärmelanaxyrides«, um anzudeuten, dafs Arme und Beine gleichmäfsig mit einem einzigen Kleidungsstück bekleidet sind (vgl. dazu die sehr deutlichen Tricots auf den Vasenbildern bei Politi *Esposiz. di sette vasi* 1832 Tav. II und *Due Parole su tre vasi* 1833 Tav. I; u. a. m.), nicht wie das öfter vorkommt mit verschiedenen Mustern sich darbieten, also das Tricot aus zwei getrennten Kleidungsstücken besteht (Beinkleid und Jacke): vgl. z. B. *Compte-Rendu* 1861 V 3; 1863 I 1; 1866 IV (Seisames) und VI (Melosa); u. ö. Häufig werden einerseits nur Beinkleider getragen (z. B. Gerhard Apul. Vasenb. Taf. IV; V; u. a.), andererseits nur Jacken mit Ärmeln (z. B. Gerhard a. a. O. Taf. III; V; XI; XII; XIV; u. ö.). — Ob Dierks die Anaxyrides der Phlyaken richtig mit den umgeworfenen (*sic*) καυνάκαι (*sic*) der Phallophoren (Athen. p. 622 C) identificiert, ist mir mehr als zweifelhaft.

oft aber sind die Anaxyrides auch weifs, roth, oder gelb (*G I We*), mit Langstreifen besetzt (*L g l*) und quer gemustert (*E P*); meistens erkennt man sie leicht an den Querfalten, manchmal jedoch nur an Säumen, die an den Knöcheln der Füfse bez. der Arme angedeutet sind (*R i n o* γ); ja zuweilen sind diese Tricots auf den Vasenbildern gar nicht weiter berücksichtigt, weil selbstverständlich und unumgänglich nöthig (*S Vc h*). Bei dem Silen-Schauspieler auf *C* ist das Anaxyriden-Tricot naturgemäfs mit Zotteln bedeckt. Sollte der Schauspieler nackt erscheinen, so wurde über den Aufpolsterungen des Rumpfes (Brust, Bauch, Gesäfs) häufig ein zweiter tricotartiger Überzug gezogen, an dem öfter Nabel und Brustwarzen (*G I P Q R T Vp z*) sowie die Schamhaare (*B Q R n s t*) angegeben sind; dieses enganliegende Tricotstück, das wir uns dann fleischfarben zu denken haben und das bei der Tracht der Exomis öfter zum Vorschein kommt, ist hin und wieder auch braun (*b l q z*) oder gestreift (*O*) und vertritt dann zugleich die Stelle des Chitons.

Damit sind wir zur eigentlichen **Bekleidung**[17] der Phlyaken gelangt, die im Grofsen und Ganzen genau derjenigen des alltäglichen Lebens entspricht, nur dafs γελοίου χάριν Alles übertrieben und ins Komische verzerrt wird. Die Frauen tragen wie im Alltagsleben langen[18] gegürteten Chiton und Mantel, Schuhe, Kopfputz und Geschmeide aller Art; die Männer den kurzen gegürteten[19] Chiton oder meistens die Exomis, aber so steifleinen und ungefügig als möglich und so kurz, dafs das Glied, aufgebunden oder herabhängend, stets ganz sichtbar wird — ist es Zufall, dafs uns auf unteritalischen Vasen und Wandgemälden Männer des Alltagslebens entgegentreten mit oft dickstoffigen fast faltenlosen und vor Allem so kurzen Chitonen, dafs das Glied öfter davon kaum verdeckt und zuweilen deutlich zum Vorschein kommt[20]? Zur Vervollständigung der Tracht dienen — ohne bestimmte Regel — Mantel und Schuhzeug, Stock und Hut[21] oder Haarband, das öfter durch ein oder zwei hohe, an den Spitzen mit Bändern geschmückte Hörner komisch verziert ist (*F Wn*); häufig ist die Bekränzung, die im Allgemeinen durch die Festfreude begründet ist (*H L R e l x y z* α β), zuweilen aber auch durch den Inhalt der Darstellung veranlafst wurde (vgl. *X b g q*); einmal trägt ein Schauspieler, etwa als Zeichen des Alters, eine enganliegende gestreifte Kappe (*V*). Den Krieger, der mit der Chlamys seine Linke »beschildet« (*Q h*), kennzeichnen Waffen (*G*; vgl. *Q h*), den Reisenden Nachtsack und Tragholz (*R X r*), den lustigen Komasten Fackel und Weingeräth (*I b g*), den frommen Tempelbesucher Wollfäden (*M*); der König trägt Scepter und Diadem (*N t*; vgl. *m* γ), der Scharwächter Speere und Schilde

[17]) Vgl. auch Dierks Arch. Ztg. 1885 S. 39ff., mit dem ich in allem Wesentlichen übereinstimme.

[18]) Einmal ist der Chiton der Frau kurz, auf *S*.

[19]) Einmal ungegürtet, auf *S*.

[20]) Sog. unteritalische oder messapische Tracht vgl. z. B. die Vasenbilder: *Mus. Borb.* VI 39 = Inghirami *V E.* 112; *Annali dell' Inst.* 1865 Tav. O 1 und 2; Fiorelli *Notizia dei vasi* 12 = *Bull. Nap. Arch.* NS. V 10, 16; Tischbein *Vases* I 60; III 42; Millin *Peint. de vas.* I 13 und 41; u. a. mehr im Neap. Vasenkatalog S. 912: »Männertracht«; Wandgemälde: *Mon. dell' Inst.* VIII 21 = Schreiber Kulturhistor. Bilderatlas 38, 8; Nicolas *Memorie sui mon. ant.* VI (*sic*); *Bull. Nap. Arch.* NS. IV 7; u. a. m.

[21]) Die Piloi sind zuweilen oben abgestumpft (*X a*).

(*s t*) sowie einmal als Doryphoros des Königs ein Thierfell statt des Mantels (*t*). Sonst sind Freie und Unfreie (vgl. die inschriftlich bezeichneten Sklaven *D X c*), hochgestellte Beamten und einfache Bürger (*r*), ehrbare Frauen und liederliche Dirnen (vgl. dazu *f i m*) äufserlich nicht von einander zu unterscheiden — auch dies der alltäglichen Wirklichkeit des Hellenenthums entsprechend. Von den Göttern kommen vor Zeus (*I p*) und Hera (*a*), Apollon (*q*) und Hermes (*I*), Hephaistos (*a*) und Ares (*a*), Eros (*s*) und Silen (*C*), durch ihre wolbekannten Attribute leicht erkenntlich: das olympische Herrscherpaar trägt Diademe (*I a p*) und Scepterstäbe (*a*), von denen derjenige des Zeus mit dem Adler verziert ist auf einem Bilde, auf dem Zeus auch noch mit dem Blitzstrahl ausgerüstet ist (*p*); den Apollon zeichnen Lorbeerkranz und Leier aus (*q*), den Hermes Petasos und Kerykeion (*I*), den Ares glänzender Helmschmuck (*a*), den Hephaistos die Arbeiterkappe (*a*); Silen ist προγάστωρ und behaart (*C*), Eros beflügelt (*s*). Dagegen sind Cheiron (*X*) und die Nymphen (*X*) ohne jegliche äufsere Charakteristik und als solche hier durch die Inschriften bezeichnet — grade wie auch die »Nephelai« im aristophanischen Stück auf der Bühne 'θνηταῖς εἴξασι γυναιξίν' (341). Unter den Heroen ist am zahlreichsten vertreten Herakles (*M N R f p q*)[22], ausgestattet mit Keule und Löwenfell, das meistens nur mützenartig den Kopf (*N f p q*) bedeckt. Der Schifferhut charakterisiert den Odysseus (*A h m*), während der greise bartlose Priamos durch die phrygische Mütze deutlich gemacht wird (*Q*). Wie Zeus, so sind auch seine Stellvertreter auf Erden, die Könige Eurystheus und Kreon mit Krone und Scepter ausgestattet (*N t*), während Alkinoos ebenso wie seine Gemahlin Arete (*m*) nur Strahlenschmuck tragen. Dagegen zeigen die Helden Diomedes (*h*) Neoptolemos (*Q*) Iolaos (*R p*) u. A. keine specielle Charakteristik und sind nur durch die Situationen, in denen sie erscheinen, zu erkennen. Was die Gestaltung der einzelnen Attribute und Requisiten anlangt, so bemerke ich, dafs sie öfter ins Komische verbildet sind: das Plektron wird zu einem Keulchen (*H v*), der Krückstock (*F*) ebenso wie das Diptychon (*r*) ist riesenlang, das Wickelkind ein ausgewachsenes Geschöpf (*n*), der Thron des Zeus ein ungefügiger hoher Lehnstuhl (*p*); andererseits schrumpft Zeus' Krone arg zusammen (*I*) und der Adler auf seinem Scepter sitzt zahm wie ein Täubchen da (*p*) u. s. w.

Dem **Inhalte der Darstellungen** nach theilen sich die Phlyakenvasen in zwei Theile, die sich scharf voneinander trennen. Auf einer nicht kleinen Zahl

---

[22]) Ob hierher — und dann zu den Phlyakenvasen — auch der Herakles gehört, den Panofka aut einer »rothfigurigen Vase *a campana* aus der Basilicata« folgendermafsen beschreibt, wage ich nicht zu entscheiden: »Herkules in Karikatur. Eine bärtige komische Maske vor dem Gesicht, Rücken und Kopf vom Löwenfell bedeckt, den Chiton lächerlich als Bauchbinde aufgeschürzt, hält die kleine dicke Figur in der Rechten die Keule am Boden, in der Linken den Bogen; dicht dabei befindet sich eine Stele und ein Zweig. Der Stierkopf an der oberen Ecke der Darstellung deutet wie gewöhnlich die dramatische Scene an. Revers: Iris geflügelt in langem Chiton, die Linke in die Seite gestützt, in der Rechten den Caduceus und auf dem Kopf vielleicht eine nicht mehr deutlich erkennbare Lotosblume (Gerhard Hyperb. röm. Stud. I S 175 no. 11)«.

findet sich ein Phlyake gleichsam als Vertreter des komischen Schauspiels bei seinem Herrn Dionysos und in dessen Thiasos (*B E L Z l w x y z*). Der Gott unterhält sich dann wohl mit ihm, wie auf der Darstellung *E*, wo auch Ariadne zugegen ist; oder er scherzt mit dem übermüthigen Gesellen, der ihn ergötzt (*Z ι*). Auf anderen Darstellungen eilt der Phlyake seinem Herrn und Meister voran (*L y*), hinter dem wir uns den übrigen Thiasos folgend vorstellen müssen. Öfter ist dieser bacchische Schwarm allein, ohne Dionysos dargestellt, und da finden wir alsdann unter Satyrn und Bacchantinnen auch den Schauspieler, der zu Ehren des Gottes mitschwärmt und mitlärmt: so auf dem schönen Jatta'schen Schlauchgefäſse (*B*); abgekürzt bieten derartige Thiasosscenen die Vasen *w* und *x*, auf denen ein Phlyake dort zusammen mit einem Kentauren, hier mit einer Bacchantin vorwärtseilt. Eigenartig ist die Darstellung auf *z*: Dionysos im Gespräch mit einem Schauspieler, der als Eros maskiert ist; haben wir uns vielleicht in dem Weingott hier auch einen Schauspieler zu denken, vom Maler »in idealer Schönheit« dargestellt (vgl. dazu z. B. die Hera auf *a*)? In diesem Falle würde das Bild die Darstellung irgend einer Phlyakenscene und der folgenden zweiten Kategorie zuzutheilen sein.

Dieser zweiten Klasse gehören alle übrigen Vasenbilder zu, welche bald in Einzelfiguren (*C F T V W Y c e o* β), bald in umfangreicher Gruppierung komische Scenen des verschiedensten Inhaltes im Himmel wie auf Erden zur Darstellung bringen. Und zwar kommen hier zuerst die göttlichen und heroischen Schwänke in Betracht d. h. diejenigen Darstellungen, deren Inhalt das Thun und Lassen der Olympier wie der Heroen groſs und klein in komischer Weise schildern, indem sie die Tragik ins Lächerliche umsetzen, grade so wie es von des Dichters und Schauspielers Rhinthon dramatischer Thätigkeit heiſst: τὰ τραγικὰ μεταῤῥυθμίζων ἐς τὸ γελοῖον[23].

Ab Iove principium! Auf einer Vase (*I*) sehen wir den Vater der Götter und der Menschen vor Liebchens Thür im Begriff die Leiter anzusetzen und ihr ins Fenster zu steigen; sein gehorsamer Sohn Hermes leuchtet ihm dazu[24]. In nicht minder komischer Lage erscheint die hohe Himmelskönigin Hera (*a*): fest gebannt sitzt sie auf dem Stuhl, den Hephaistos heimtückisch ihr zugesandt hat, während vor ihr Ares den Künstlergott vergebens bekämpft, um denselben zur Lösung des Bannes zu zwingen. Unter den Heroen nimmt die erste Stelle ein der immer thätige, immer hungrige, immer durstige und immer verliebte Herakles[25] — nicht weniger als sechs Vasendarstellungen führen uns den ungestümen Helden vor (*M N R f p q*). Einmal bringt er dem Eurystheus in groſsen Käfigen statt der Kerkopen Affen heim (*N*); ein andermal ist er auf irgend einem Abenteuer unterwegs und begehrt mit grobem Ungestüm in einen Tempel Einlaſs (*R*). Der Nimmersatt[26] wird mehrfach auf das Köstlichste geschildert: er iſst dem Zeus die Opfer-

---

[23]) Vgl. über Rhinthon u. s. w. Sommerbrodt *de Phlyacogr. graec.* p. 431 ss.

[24]) Vgl. auch noch die Vase γ, die möglicherweise auch Zeus darstellen könnte.

[25]) Vgl. dazu 9. Hall. Winckelmannsprogr. S. 11 ff.

[26]) Vgl. auch den Herakles in Phlyakentracht auf einem schwarzgefirniſsten, in mehrfachen Exemplaren vorkommenden Reliefgefäſse, abgebildet und besprochen im 7. Hall. Winckelmannspr. III 3 S. 21 f.

speise vor der Nase fort (*p*) und stibitzt dem delphischen Apollon die Opfergabe, die ein frommer Pilger dem Gott eben dargebracht hat (*q*); wie grimmig verfolgt er eine Hetäre, welche ihm den Weinkrug vorenthält (*f*)! Seine übergroſse Vorliebe für das »Ewig-Weibliche« ist auf der Vase aus Lentini (*M*), einem der beiden Gefäſse, welche nicht in Unteritalien gefunden und vielleicht nur nach Sicilien verschleppt sind[27], auf das Tragikomischste dargestellt: vom Götterbilde selbst im Innern des Tempels zerrt er — wie Aias die Kassandra — die spröde fromme Geliebte fort, während das kupplerische Älternpaar grinsend dabeisteht und den Helden ruhig gewähren läſst. Nächst Herakles ist am häufigsten der listige Dulder Odysseus vertreten (*A h m*). Ein Vasenbild zeigt den Raub des troischen Palladions, um dessen Ehre und Besitz Odysseus den Theilnehmer Diomedes zu betrügen sich anschickt (*h*); zwei andere beziehen sich auf des Helden Rückkehr von Ilion: auf dem einen bedroht er in Gemeinschaft mit einem Gefährten die Zauberin Kirke (*A*); auf dem zweiten kehrt er bei dem Königspaar der Phäaken ein, dessen weibliche Hälfte dem göttlichen Homer gemäſs den Pantoffel schwingt (*m*). Aus dem troischen Sagenkreise[28] finden wir sonst noch den Tod des greisen Priamos auf dem Altar des Zeus dargestellt (*Q*). Auſserdem sehen wir von Heroen noch den ehrwürdigen Chiron (*X*) und die fromme Antigone (*t*) im Zerrspiegel des Schwanks vor uns: jener langt krank und schwach mit Dienertroſs vor dem Tempel heilender Nymphen an, um zu gesunden; diese wird ertappt, als sie dem todten Polyneikes die letzten Ehren erweist — und siehe da! es stellt sich heraus, daſs sie wolweislich daheimgeblieben, aber ihren treuen Diener zur Todtenspende auf das Feld gesendet hat. Endlich gehören hierher noch zwei Darstellungen in Einzelfiguren: Taras, der Heros eponymos von Tarent, welcher auf einem groſsen Fisch statt auf dem rettenden Delphin dahinschwimmt (β), und ein Phlyaken-Silen der lustig springt und Flöten bläst (*C*); Letzterer ist vielleicht aus einer ursprünglich umfangreicheren Darstellung entlehnt worden.

Zahlreicher als diese Scenen von Götter- und Heroenschwänken sind die Darstellungen von Genrescenen und Alltagssituationen, die auf den Phlyakenvasen uns entgegentreten. Der Grundton derselben ist ἡδὺς βίος τὸ ζῆν; den zu variieren werden die Maler nicht müde. Lieblingsschemata sind der Komos, ferner Essen und Trinken, Hetärenliebe und Musik. Hier steigt ein Liebhaber zu Feinsliebchen durchs Fenster (*b*); dort zerrt ein gestrenger Vater den überlustigen Sohn davon (*g*); oder der Komos zieht schwärmend und lärmend an uns vorbei (*K Wi*). Um die Freuden des Gaumens und des Magens handelt es sich auf *D S u*. Auf der Vase Caputi (*D*) suchen sich Mann und Frau gegenseitig die besten Bissen wegzu-

27) Während die Vase von Lipara (*i*) wol sicher dorthin verschleppt ward, kann dagegen die Vase von Lentini (*M*) ebenso gut an Ort und Stelle gemacht und von der dortigen Bühne beeinfluſst worden sein, da die Bedingungen und Verhältnisse des dortigen Theaters dieselben wie in Unteritalien waren: vgl. dazu Crysar *Dor. com.* I p. 18 ss.; u. a. m.

28) Vgl. auch noch den »Alexandros« oder »Orestes« in Phlyakentracht auf einem schwarzgefirniſsten Reliefgefäſse, der im 7. Hall. Winckelmannspr. III 4 S. 22 ff. abgebildet und besprochen ist.

nehmen und bemerken dabei nicht, dafs ihr Sklave sie um einen leckeren Kuchen betrügt; auf der Berliner Vase (*S*) eilt die Vettel dem Manne nach, der sich an Wein und Gebäck übergütlich gethan und dem sie das letzte Stück Kuchen abjagen will; beide sind bis auf die Knochen abgemagert und dürr, so dafs man ihre Gier nach Speise und Trank leicht begreift. Die leider verschollene Vase *u* zeigte sogar, wie ein Schauspieler einen Delphin zu verspeisen sich anschickt. Musik wird mehrfach gemacht (*H u v α*): einmal scheint sie in Streit auszuarten zwischen dem ausübenden Musiker und dem nörgelnden Kritiker (*H*); getanzt wird, wie es scheint auf γ; vgl. *T d* [29]. In den verschiedensten Strahlenbrechungen offenbart sich das Feuer der sinnlich gemeinen Liebe. Hier verfolgt ein Mann lüstern die Schöne, die vor ihm (ob neckisch ob ernsthaft bleibt unentschieden) sich flüchtet und versteckt (*d*); dort läfst eine Hetäre das Zauberrädchen schnurren um die Liebesgluth noch stärker zu entfachen (*α*) oder sucht durch Weinkredenzen zu verführen (*i*). Auf *n* findet der Schauspieler ein ausgesetztes Wickelkind, die Frucht unerlaubten Umgangs — vielleicht ist er ein Hagestolz, was die Komik der Situation erhöhen würde. Eine Hetäre ist möglicherweise auch die von Häschern aufgegriffene Frau, wenn in ihr nicht vielmehr irgend eine Heroine zu erkennen ist (*s*). Eheliches Leben wird nur selten zum Vorwurf genommen und dann nicht grade in den rosigsten Farben geschildert: wie abschreckend häfslich ist das Weib auf *S*, wie herrscht es auf *U* den erschreckten Ehegatten an! Beliebt sind auch Schilderungen vom Thun und Treiben der Sklaven, die ja im Alltagsleben des Alterthumes eine grofse Rolle gespielt haben. Ihre List und Verschlagenheit (*D Y e o*), ihre beflissene Geschäftigkeit (*e*; vgl. *X b*), ihre Schadenfreude (*D P*) wird dargestellt; aber auch die Kehrseite des Sklavenlebens, wie die Prügelstrafe (*q*), kommt zur Geltung. Und wie heftig geberdete sich der Herr dem Sklaven gegenüber auf *k*! Auch die Einzel-Schauspieler auf *F V* sind zornige, polternde Herren, die wir uns wie auf *k* gegenüber unterwürfig stummen Sklaven zu denken haben werden. Assteas (*P*) malt die Angst und Strafe eines Geizhalses, der auf seinen Geldkasten liegend von Dieben gemifshandelt und von seinem Sklaven Karion gehöhnt wird. Ein anderer Maler (*r*) führt eine Pafsrevision vor und schildert auf das Ergetzlichste die Grobheit der Unterbeamten, die Wichtigthuerei der Behörden, die Unverfrorenheit des Bürgers; eine Polizeiscene scheint auch auf *s* dargestellt zu sein. Auf der Vase *G* endlich bilden Krieger im Frieden, jedenfalls in harmloser Unterhaltung begriffen, den Vorwurf der komischen Darstellung: sie mögen von ihren Heldenthaten aufschneidend berichten.

Alle diese Scenen und Schwänke von Göttern, Heroen und Menschen, die soeben aufgezählt worden, könnten ja allenfalls direct auf Situationen und Vorgänge in Bühnenstücken zurückgehen; doch sind wir nicht im Stande, irgend eine der erhaltenen Phlyaken-Darstellungen auf irgend ein bestimmtes Drama auch nur mit einiger Sicherheit zu beziehen. Viel wahrscheinlicher und rich-

[29]) Vergl. auch den Phlyaken der Relief-Önochoe im Wiener Antikenkabinet IV No. 196 (abg. Arch. Ztg. 1855 Taf. 78, 1. 2): unten zu *d*.

tiger ist es anzunehmen, dafs die Maler, denen wir diese Darstellungen verdanken, von der Bühne nur beeinflufst und angeregt worden sind, Göttersagen Heroengeschichten Genrescenen aller Art in der Auffassung und in dem Geiste der tragikomischen Phlyakenpoesie darzustellen. So ist uns auf den vorhandenen Vasenbildern von der Art und Weise dieser dramatischen, litterarisch leider ganz verlorenen Poesie, welche unter Rhinthon ihre höchste Ausbildung erhielt, wenigstens noch ein Wiederschein erhalten und vermögen wir uns dieselbe in ihrer Eigenart, Tragisches ins Komische umzusetzen, einigermafsen vorzustellen. Aber — so wird man vielleicht einwenden — wenn diese komischen Vasendarstellungen mit der alten Komödie, deren Hauptvertreter Aristophanes uns zum Glück noch theilweise erhalten ist, gleiche Masken, gleiches Kostüm, gleiche Lächerlichkeit des Phallostragens, ja hier und da gleiche Auffassung der Komik theilt, sind sie dann nicht vielmehr unter dem Einflufs der alten Komödie entstanden und lassen uns ihres Geistes einen Hauch verspüren? Meiner Überzeugung nach ist das nicht der Fall, und ein Zusammenhang dieser Vasenbilder mit der alten Komödie nicht anzunehmen[30]. Dagegen spricht — vorläufig ganz abgesehen von dem Fundorte der Vasen und dem auffälligen Umstande, dafs bisher kein derartiges Vasenbild im eigentlichen Griechenland zum Vorschein gekommen ist — entscheidend die Zeit, in der die Gefäfse entstanden sind. Zeichnung und Stoff weisen sie ins dritte Jahrhundert, frühestens in dessen erste Hälfte, um dessen Mitte, also in eine Zeit, in welcher, wenn zu Athen überhaupt noch Komödien aufgeführt wurden[31], Menanders und seiner Genossen Stücke allgemein herrschten, die Komödien eines Aristophanes und seiner Zeitgenossen aber nur noch litterarisch ihr Leben fristeten, also an einen Einflufs derselben auf die Kleinkünstler und an Darstellungen aus den alten Stücken gar nicht zu denken ist. Nun wissen wir aber, dafs in der Zeit um die es sich hier handelt die Posse und der Schwank bei den Dionysosfesten in Unteritalien besonders blühte, und kennen eine ganze Reihe von Namen berühmter Dichterlinge und Schauspieler, welche für die Lachmuskeln des theaterlustigen Publikums dichteten und spielten[32]. Tarent war der Mittelpunkt dieser Theaterpoesie[33], Rhinthons Phlyakographie das bedeutendste Erzeugnifs dieser komischen Dichtungen[34]. Da liegt es nahe und ist natürlich, einen Zusammenhang zwischen dieser Poesie der Schwänke und den komischen Darstellungen gleichzeitiger Vasenbilder anzunehmen und die komischen Vasenscenen als Ausflüsse der Phlyakendramata in Grofsgriechenland zu betrachten, wie dies Jahn[35] schon längst vermuthete.

30) Wie es z. B. eben noch C. Müller thut in Blümner-Dittenberger Griech. Antiq. III 2. S. 246, 3.

31) Vgl. dazu Köhler Arch. Mitth. Athen III S. 118ff. 129f.

32) Vgl. Athen. p. 19 F; 452 F.

33) Vgl. für das dritte Jahrhundert Cassius Dio fr. 39 Bekker = I p. 55, 5 Dindorf und Zonaras VIII 2 p. 370 A; für frühere Zeit Plato Gesetze p. 637.

34) Vgl. für seine Bedeutung vor Allem die zwar recht verworrene, aber doch sehr bezeichnende Erwähnung bei Laurentius Lydus de magistr. I 40 und 41; u. a. m.

35) Vasenkatalog, Einleitung S. CCXXVIII; vgl. auch Lorenz Leben des Epicharmos S. 23ff.; u. a. m.

VERZEICHNISS DER PHLYAKENDARSTELLUNGEN AUF BEMALTEN VASEN.

A. Krater der Sammlung Jatta (No. 901) zu Ruvo, wo die Vase (sog. *vaso a campana*) auch gefunden ist: beschrieben im Katalog p. 374 sq.; hier zum ersten Mal abgebildet. — *Rev.* Zwei sog. Manteljünglinge mit Stlengis und Stab.



2/3 des Orig.

Auf dem von vier Pfosten getragenen Logeion sind drei komische Schauspieler dargestellt: zwei Männer und eine Frau, jene durch Masken und Ärmelanaxyrides, Phallen[36] und Polster gekennzeichnet, diese nur durch die Maske charakterisiert; alle drei sind barfufs. Die Frau, in langem Chiton, Mantel und Haube, ist auf der Flucht zur Erde gesunken und wird von den beiden Männern gepackt und mit gezückten Schwertern bedroht: der eine hält sie am rechten Unterarm und setzt seinen linken Fufs gleichsam festhaltend und triumphierend zugleich[37] auf ihren rechten Fufs; der andere Mann, den weifses Haar und Bart sowie Pilos auszeichnen, hatte die Frau an der linken Schulter gepackt, behält aber in seiner Linken nur ihren Mantel, während er sich auf den Fufsspitzen hoch emporhebt und das Schwert in der Rechten zum Draufhauen bereit hält. Beide Männer tragen Exomides[38], der erstere auch eine Chlamys um den Hals geknüpft. Über der

[36]) Bei dem Schauspieler rechts ist der Phallos aufgebunden zu denken.

[37]) Vgl. dasselbe Motiv z. B. auf den Selinunter Metopen Benndorf Taf. V und VII; u. a. Auf der Metope Benndorf X setzt dagegen der Besiegte seinen Fufs abwehrend auf den Fufs des siegreichen Gegners.

[38]) Die Faltenlage des Chiton auf der Brust des weifshaarigen Mannes weist auch auf eine Exomis.

niedergesunkenen Frau füllt eine Tänie den leeren Raum. An eine Genrescene ist sicherlich nicht zu denken; welche mythologische Scene aber etwa dargestellt sei, ist schwer, wenigstens vorläufig meines Erachtens nur mit Reserve zu bestimmen. Vielleicht giebt der »*homo pileatus*« einen Anhalt. Derselbe könnte Hephaistos sein (vgl. den Daidalos-Hephaistos auf *a*); dann wüfste ich die Darstellung nicht zu deuten. Er kann aber auch und wird der vielgewanderte Odysseus sein (vgl. dazu *i m*)[39]: dann ist in der hart bedrängten Frau vielleicht die Zauberin Kirke zu erkennen. In der Odyssee bedroht und bezwingt Odysseus allein die Unholde (X 321), aber auf etruskischen Spiegeln z. B. wird sie von Odysseus und Elpenor bedroht (Gerhard Taf. 403)[40], und unmöglich wäre es demnach nicht, hier dieselbe Vorstellung anzunehmen. Oder sollte etwa die Bestrafung einer der treulosen Mägde Penelopes durch Odysseus und etwa Telemachos gemeint sein? Wir hätten dann, in Bezug auf diese treulosen Dienerinnen, im Vasenbild Jatta die im Gewande der übermüthigen Komödie auftretende Fortsetzung derjenigen Scene vor uns, welche der Skyphos von Corneto im Berliner Museum (No. 2588) und der eine Friesstreifen von Gjölbaschi uns vorführen[41].

B. Gefäfs in Form eines Schlauches[42], in der Sammlung Jatta zu Ruvo (ebenda auch gefunden) no. 1402: abg. und bespr. von mir Arch. Ztg. 1872 Taf. 70 S. 92ff.; vgl. auch Jatta *Catalogo* p. 662sq. Flotte schöne Zeichnung.

Ringsum läuft die Darstellung eines bacchischen Thiasos, bestehend aus acht Personen, welche in übermüthiger Lust und lärmender Freude dahinschwärmen. Es sind durcheinander gewürfelt: drei Satyrn mit Fackeln und Handpauken oder Rebzweig; drei Bacchen, zwei gleichfalls mit Tympana, die dritte den Manteltanz tanzend[43]; endlich eine nackte alte Vettel von gröfster Häfslichkeit und denkbarster Unanständigkeit[44] und ein komischer Schauspieler. Derselbe ist mit Polstern und Phallos[45], Ärmelanaxyriden und kurzem Chiton ausgestattet; die bärtige stumpfnasige Maske, fast ganz in Vorderansicht, ist mit einer langen Tänie umwunden; Bart und Haar sind schwarz, während viele Runzeln Stirn und Backen durchfurchen. An den Füfsen keine Bekleidung. Ein Hase, Aphrodites Thier, ein Windhund, zwei Kränze und etliche Sträucher füllen den Raum zwischen den einzelnen Figuren.

C. Gefäfschen (H. 0,10; Durchm. 0,09) der Sammlung Jatta zu Ruvo (daselbst auch gefunden) no. 1528: vgl. *Catal.* p. 840sq. Die Form der Vase — eine breitbauchige Lekythos ohne Öffnung oben; an der einen Seite der Henkel, an der anderen eine trichterförmige Tülle: vgl. die Skizze — ist mir nicht wieder begegnet; ohne Zweifel haben wir die für ein Grab bestimmte, nicht weiter verwendbare Nachbildung[46] eines Gefäfses vor uns, das im täglichen Leben zur Aufbewahrung etwa besonders feinen Öls diente: durch den (herauszunehmenden) Trichter wurde die kostbare Flüssigkeit eingefüllt, dann der Trichter entfernt und die Öffnung durch einen Stöpsel geschlossen. Unterhalb des Trichters die Figur, welche hier zum ersten Mal veröffentlicht wird; unter dem Henkel Ornamente.

Als Silen[47] maskierter Schauspieler. Er ist dickbäuchig (gepolstert), kahl-

39) Die Weifshaarigkeit des Odysseus auf der Vase Jatta ist allerdings bis jetzt ohne Analogon; doch ist er auf *m* alt und bartlos.

40) Der Spiegel aus Corneto ist auch abgebildet bei Fröhner *Musées de Fr.* 24 (vgl. dazu Wieseler Gött. gel. Anz. 1876 S. 1507); zur Zeichnung bei Pighius vgl. auch Jahn Ber. d. Sächs. Gesellsch. d. W. 1868 S. 182, 33.

41) Abg. *Mon. dell' Inst.* X 53 (= Arch. Epigr. Mitth. Öster. VI S. 207) und Arch. Epigr. Mitth. Öster. VI 7. 8 (= Lützow Ztschr. fbK. XVIII S. 269; Baumeister Denkm. klass. Alterth. II S. 1045).

42) Vgl. dazu z. B. Neap. Vasensamml. Taf. III 166; Stephani Vas. Ermitage Taf. II 80; Furtwängler Berl. Vas. Taf. V 83; u. ö.

43) Vgl. dazu 4. Hall. Progr. S. 6ff. *B.*

44) Diese alte Vettel wiederholt sich in Fälschung auf einer Vase im *Museo civico* zu Bologna (no. 1472: vgl. Arch. Ztg. 1872 S. 95 und 3. Hall. Progr. S. 58) und — zusammen mit dem Schauspieler des Askos Jatta und dem Pan der Vase Gori *Mus. etr.* I 130 = *Nouv. Ann. de la sect. franç.* 1838 pl. B — auf einer Vase der Sammlung Leesen (no. 107: abg. Schulze Beschr. Taf. III 2; vgl. Arch. Ztg. 1872 S. 92ff. und 3. Hall. Progr. Anm. 142).

45) Hier sind die Schamhaare angegeben, was nicht zu oft der Fall ist; vgl. Arist. Thesmoph. 238ff.

46) Vgl. eine andere derartige Nachbildung 7. Hall. Progr. S. 27.

47) Maskierte aber wirkliche Satyrn vgl. dagegen auf der Wiener Vase V 284 (abg. Arch. Ztg. 1855, 77, 1 S. 53f.

köpfig und stumpfnäsig, der Körper mit Ausnahme des Wanstes und der Hände mit weifsen Zotteln bedeckt d. h. mit Zotteltricot überzogen (ἀναξυρίδες μαλλωταί oder auch ἀμφίμαλλοι), auf den Füfsen hohe Stiefel. Die Maske zeichnet sich durch hochgezogene Brauen und drei weifse Haarbüschel aus, jederseits an den Schläfen einer[48] und der dritte über der Stirn; ob die Ohren thierisch oder menschlich gebildet sind, ist nicht sicher zu ersehen, doch will mich



²/₃ des Orig.

das Erstere wahrscheinlicher dünken; der Bart ist auch weifs. Silen hebt lustig springend das rechte Bein hoch und bläst mit vollen Backeu in zwei Flöten, die er in den Händen hält. Neben dem erhobenen Bein liegt raumfüllend ein Ball oder eine Diskosscheibe. Zu beachten ist das Fehlen des 'σκυτίον καθειμένον ἐρυθρὸν ἐξ ἄκρου παχύ' sowie das Fehlen des Schwanzes[49].

D. Krater (sog. *vaso a campana*) der Sammlung Caputi zu Ruvo, wo das Gefäfs auch April 1883 gefunden wurde: abg. und eingehend bespr. von mir im 9. Hall. Progr. Tafel I S. 4 ff. (worauf ich für alle Einzelheiten verweise). Vgl. dazu Jatta *Notizie degli scavi* 1883 p. 379 sq.; Trendelenburg Wochenschr. für cl. Phil. II no. 38 S. 1189 ff.; Weizsäcker Phil. Rundschau V no. 37 S. 1169 ff. — *Rev.* Dem Herakles stehlen, während er das Himmelsgewölbe trägt, zwei Satyrn Keule und Köcher mit Bogen. Vortreffliche feine Zeichnung.

Auf dem von Säulen gestützten Logeion sind drei Schauspieler dargestellt: zwei Männer und eine Frau. Diese, Charis (Χαρις) mit Namen[50], ist in Chiton und Mantel, der den Hinterkopf verhüllt; um das Haar hat sie eine Tänie; am rechten Unterarm und am linken Handgelenk erkennt man die Anaxyrides, die der Schauspieler der aufgelegten Polster wegen trägt; das Gesicht ist runzlig und sehr stumpfnäsig. Charis hält zusammen mit dem ihr gegenüberstehenden Philotimides (Φιλοτιμιδης) eine grofse Schüssel, auf der Brod und Kuchen verschiedener Form liegen; Beide halten dieselbe je mit der linken Hand, während sie in den erhobenen Rechten je eine Efswaare, sie einen Kuchen, er eine Feigenschnur[51] — die ursprünglich auch auf der Schüssel gelegen — lüstern betrachten und sich aneignen; Charis reifst schon zum Verzehren den zahnlosen Mund so weit als möglich auf. Philotimides trägt Polster und Ärmelanaxyriden, Exomis und Phallos; seine weifshaarige Maske mit langem weifsem Bart und breitgeschlagenen Ohren trägt den Ausdruck

---

48) Vgl. dazu (Aristot.) Physiogn. 3: λάγνου σημεῖα· ... καὶ οἱ κρόταφοι δασεῖς εὐθείαις θριξίν κτλ.

49) Beides — Phallos und Schwanz — fehlt auch den Komasten auf dem Vasenbilde aus S. Agata d' Goti bei Gerhard Ant. Bildw. 72 = Wieseler Theatergeb. Denkm. IX 5, wo dieselben wie der Silen mit zotteligen Anaxyriden, aber ohne Masken und Auspolsterungen ausgestattet sind.

50) »Frau Hulda« verdeutscht zierlich Trendelenburg a. a. O.

51) Brieflich theilt mir G. Jatta mit, dafs man vielleicht auch an eine Wurst (ἀλλᾶς) denken könne — dagegen scheint mir bestimmt die deutlich erkennbare Umwickelung mit Band zu sprechen, welche freilich auch bei den aufgezogenen Feigen Schwierigkeit macht. Daher nimmt Trendelenburg (a. a. O.) es für einen »mit Binden umwundenen Blumenkranz« und sieht den Scherz darin, dafs »Charis mit richtigem Blick das Efsbare erspäht, ihr hungriger Partner aber den Blumenkranz in die Hände bekommt«. *Sub indice lis est!*

grofser Schlauheit und Verschmitztheit; die Nase ist nicht aufgeworfen. Zwischen Beiden steht ein niedriger langer Speisetisch, auf dem wahrscheinlich die Kuchenschüssel vorher gestanden hat; oben hängt zur Raumfüllung eine Önochoe; hinter Philotimides begrenzt eine halbgeöffnete Thür die Scene. Hinter der Frau steht abgewendet, aber sich halb zurückdrehend der Sklave Xanthias (Ξανθίας), mit Polstern und Phallos, in Ärmelanaxyriden und Exomis; er hat einen Kuchen in Herzform gestohlen und steckt ihn heimlich in die Brustöffnung seines Chitons[52]. Vortrefflich ist seine stumpfnäsige Maske; fast kahlköpfig hat er die letzten Strähnen des Haares jederseits zusammengekämmt. Die Augen schielen; der Ausdruck verräth gröfste Pfiffigkeit. Alle drei sind barfufs.

E. Krater (sog. *vaso a campana*) im Museo Nazionale zu Neapel no. 1778 (gef. 1805 in Pästum: *Documenti inediti per serv. alla stor. de' Musei* II p. 57): abg. und bespr. *Mus. Borb.* X 30 (= VI 60 *ed. rom.* = I 1, 92 *éd. fr.*). — *Rev.* Zwei sog. Manteljünglinge. Leidliche Arbeit der Verfallzeit.

Ein Schauspieler steht zwischen Dionysos und Ariadne. Der Komiker, einst ithyphallisch, in Polster und Ärmelanaxyriden (mit herunterlaufendem Mittel- und kleinen Querstreifen), Schuhen und weifsem Chiton, in der gesenkten R. einen knotigen Stab, um die Maske einen Kranz, drückt den Kopf zwischen die hochgezogenen Schultern und legt die obere Fläche der leicht geschlossenen linken Hand gegen und unter das bärtige Kinn: er überlegt pfiffig zur Seite schielend, was er etwa sagen oder thun soll dem Gott gegenüber, der ihm in der erhobenen Linken Kranz und Schale hinhält. Dionysos, nackt aber Schuhe und über den Armen shawlartig den Mantel tragend, ist weibisch reichgeschmückt und hat in der anderen Hand den Thyrsos. Hinter dem Schauspieler steht, langgewandet und ebenfalls reichgeschmückt, Ariadne: während sie mit der L. das Gewand über der Schulter lupft, legt sie die Rechte zutraulich auf den Rücken des Schauspielers: sie will ihn zu freier Entscheidung gegenüber dem Gott und Gebieter aufmuntern. Zur Raumfüllung zwischen Stock und Beinen des Schauspielers ein hohes Gewächs, oben Tänien und Blätter.

F. Krater (sog. *vaso a calice*) aus Pästum im Neapeler Museum no. 1782: beschr. im Verzeichn. S. 104; hier zum ersten Mal abgebildet. Anwendung von weifser und rothbrauner Farbe; die Rückseite ist nur schwarz gefirnifst und ohne Schmuck gelassen.

Dargestellt ist ein Schauspieler, in der vorgestreckten Rechten einen hohen krummen Krückstock[53] ein wenig von der Erde hebend; die Linke, welche das eine Ende des Mantels gefafst hält, liegt an der Brust. Er wirft sich ein wenig hintenüber und stöfst erregt mit dem Stock auf den Boden; der Grund dieser Erregung ist uns unbekannt, da der Maler nur diese eine Figur aus einer ihm vorliegenden (gröfseren oder kleineren) Gruppe wiederholt hat. Das Kostüm ist so vollständig als möglich: dicke Polster und Anaxyrides mit Ärmeln (χειρίδες), kurzer Chiton und kurzes Mäntelchen[54], Schuhe (ἐμβάται) an denen die »Strippe« hinten zum Anziehen sichtbar ist, endlich die Maske, welche sich durch ihren sonderbaren Putz auszeichnet. Um die Stirn liegt nämlich ein Band, an dem sich jederseits ein steifer hochstehender Dorn (vgl. *W*) findet, dessen Spitze ein Blätterbüschel und eine herabhängende Tänie zieren. Die runden kleinen Augen, die hochgeschwungenen Brauen, der breite grofse Mund, das strähnige Haar des Kopfes wie des

---

[52]) Nach Trendelenburg a. a. O. hätte er ein Stück abgebissen »da die Maske des Sklaven deutlich die eines kauenden und der l. Mundwinkel viel stärker gerundet als der rechte, und die l. Backentasche von dem grofsen Bissen ganz aufgetrieben ist«. Aber da hat die in dem Punkt nicht ganz genaue Publication des Programms irregeführt; die zu Grunde liegende Durchzeichnung bez. das Original zeigt bei beiden Backentaschen die gleiche Dicke und maskenhafte Aufgetriebenheit.

[53]) Καμπύλη oder σκίπων σκολιός (Eurip. Hekabe 65; Alkiphr. III 3; u. a.)

[54]) Der kleine runde Punkt und die beiden Zottelchen, welche am Gesäfs sichtbar werden, sind vielleicht Besatz des Mantels. Vgl. dazu den Franzenbesatz auf *c i*.

Bartes vollenden den komischen Eindruck der Erscheinung, die sehr flüchtig aber mit grofser Sicherheit gezeichnet ist. Hinter dem Komiker oben ein herbeifliegender Vogel, unten ein eiförmiger Stein — beides nur zur Herstellung des künstlerischen Gleichgewichts, wie mir scheint: der vorgeschobene Stock erforderte auf der anderen Seite der Figur eine einigermafsen entsprechende Raumfüllung. Beachtenswerth ist das sichere Fehlen des Phallos.



(F.) ²/₃ des Orig.

G. Krater (sog. *vaso a campana*) im Neapeler Museum no. 3368: abg. und bespr. Wieseler *Annali dell' Inst.* 1871 Tav. G. p. 99 sq.; vgl. auch C. Müller Philologus 35 S. 354. — *Rev.* Drei sog. Manteljünglinge. Flüchtige Zeichnung.

Drei Komiker, als Krieger ausstaffiert in Unterhaltung begriffen. Sie haben Chlamydes, starke Bauchpolster, Phallen, Schuhe und Anaxyrides, deren Ärmel weifs gemalt sind, während sie an den Beinen zwar nicht angedeutet aber natürlich vorauszusetzen sind. Der eine, der schwarzes Kopfhaar und rasierten Bart[35] zeigt, hat keine Maske, seine Züge sind ohne jede sonstige Übertreibung; er trägt einen hohen korinthischen Helm mit langem Pferdeschweif, stützt mit der Rechten einen Lanzenschaft auf und legt die Linke, welche in die um den Hals geknüpfte Chlamys gewickelt ist, auf den Rücken. Er ist in Gespräch mit einem Kameraden, der vor ihm auf seiner Chlamys sitzt und ihm in den erhobenen Händen Schildrund[36] und Tänie zeigt; seine Maske, mit starkgebogener Nase[37] und Spitzbart, ist vorn kahl, während nach hinten die Haare in langen einzelnen Strähnen herabfallen. Dieselbe Maske — nur ist die Nase weniger gebogen und der Bart weniger spitz — hat der dritte Mann, zwischen den anderen Beiden stehend, mit höher aufgesetztem rechten Fufs über dessen Oberschenkel die Chlamys liegt: in dieser »lysippischen« Stellung betrachtet er einen Hund, der das eine Ende der emporgehobenen Tänie beschnüffelt und auf den der Krieger mit dem linken Zeigefinger hinweist. Der Ausdruck dieser letzteren Maske ist vergnüglich-beschaulich, dagegen die andere Maske bissig und heftig erscheint.

H. Krater (sog. *vaso a campana*), vermuthlich aus S. Agata de' Goti, im Neapeler Museum no. 3370: abg. und bespr. Wieseler *Annali* 1871 Tav. I. p. 104 sq.; vgl. auch H. W. Schulz *Annali dell' Inst.* 1838 p. 167, 6; C. Müller Philologus 35 S. 355. — *Rev.* Zwei sog. Manteljünglinge. Flüchtige Zeichnung; zerbrochen und beschädigt.

Auf dem von drei Pfosten gestützten Logeion zwei Schauspieler, sich gegenüber stehend; zwischen ihnen ein Dreifufs. Der eine Schauspieler, mit schwarzem

---

35) Poll. IV 133: τὸ γένειον ἐν χρῷ κουρίας ἐστὶν ὁ ξυρίας; vgl. dazu z. B. Overbeck Sagenkr. VII 4; XIII 7; XX 3 und 4; u. a.

36) So mit Recht Panofka und Wieseler, während ich an ein Tympanon dachte.

37) Vgl. (Aristot.) Physiogn. 6: οἱ δὲ (τὴν ῥῖνα) γρυπὴν ἔχοντες καὶ τοῦ μετώπου διηρθρωμένην μεγαλόψυχοι· ἀναφέρεται ἐπὶ τοὺς ἀετούς.

Haar, hat eine grofse Kithara und ein gewaltiges Plektron (fast kleine Keule) in Händen; der andere, weifshaarig, stützt einen Lorbeerbaumstamm mit der Rechten auf. Beide sind bärtig[58], über der Stirn kahl und lorbeerbekränzt, beide in Polstern und Ärmelanaxyriden, mit Phallen und Exomides ausgestattet und barfüfsig. Jeder hat den Mund weit geöffnet, rollt zornig die Augen und zieht die Schultern empor — es scheint ein Streit[59] zwischen ihnen ausgebrochen oder auszubrechen; der Kitharspieler legt das Plektron in der gesenkten Rechten wie eine Lanze ein, als ob er zu Thätlichkeiten übergehen wolle. Will ihm der Mann mit dem Lorbeerstamm, den wir als Preisrichter auffassen können (ebenso Wieseler), das Athlon — den Dreifufs — etwa vorenthalten? Hinter dem Preisrichter oben zur Raumfüllung ein Diskos oder ein Ball[60].

I. Krater (sog. *vaso a campana*) jetzt im Museo Gregoriano zu Rom: oft abgebildet z. B. Winckelmann *Mon. ined.* no. 190 und Kunstgesch. Wiener Ausg. S. 187; Hancarville *Antiq.* IV 105 (59); de l'Aulnaye *Salt. théatr.* II (nicht zugänglich; vgl. Böttiger Archäol. der Malerei S. 201); Bouchard *Choix de mon.* II 103 (nicht zugänglich); Pistolesi *Vat. descr.* III 69; *Museo Gregor.* I 31 (der ersten Ausgabe); Millin *Gal. myth.* 108 *bis*, 428*; Müller-Wieseler D. a. K. II 3, 49; Wieseler Theatergeb. IX 11; Flögel Gesch. des Grotesk-Kom.² Taf. 11 (farbig aber ungenau); Champfleury *Caric. ant.*² p. 224; Schreiber Kulturhist. Bilderatlas V 8; Baumeister Denkmäler Suppl. No. 1; u. s. w. Vgl. die Besprechungen bei Winckelmann a. a. O. und Kunstgesch. III 4 § 34; Wieseler a. a. O.; Braun Mus. u. Ruin. Roms S. 828, 57; Overbeck Kunstmyth. II S. 403f.; u. a. m. — *Rev.* Zwei Manteljünglinge, einander gegenüberstehend, bekränzt und mit Stäben in den Händen.

Aus dem Fenster (θυρίς) des Oberstocks[61] schaut eine Frau heraus, edlen Profils, reichgeschmückt und in Haube sowie Chiton. Sie spricht mit Zeus, der eine lange Leiter[62], durch deren Sprossen er seinen Kopf gesteckt hat, mit beiden Händen trägt und begehrlich zu ihr aufblickt, während Hermes in der R. mit einer Lampe[63] zum Weibe emporleuchtet: es ist Nacht, die ja nach Menander πλεῖστον Ἀφροδίτης θεῶν μετέχει μέρος. Zeus[64] trägt Polster und enganliegendes weifses Gewand, rothbraune Ärmelanaxyriden und auf dem spitzschädeligen[65] Kopf einen hohen modiosartigen Aufsatz[66], als »*diadema*« seiner olympischen Herrschaft; sein Glied ist mit der κυνοδέσμη zusammengebunden[67]. Hermes, gleichfalls mit Polster und enganliegendem weifsem Gewand sowie mit braunen Ärmelanaxyriden ausstaffiert, hat einen rothbraunen Phallos und um den Hals die Chlamys geknüpft; aufserdem hat er den Petasos auf dem Kopfe und ein grofses Kerykeion in der Linken. Der Götterbote ist bartlos, Zeus dagegen spitzbärtig; ihre Gesichter, welche nicht maskiert oder ins Maskenhafte verzerrt sind haben nichts unförmliches, sind aber unschön und unedel: Zeus alt und runzelig, dicklippig und starknasig[68], Hermes ältlich und stumpfnasig wie ein barbarischer Sklave. Beide sind barfüfsig. Wer ist nun die Frau, zu der Zeus ins Fenster steigen will? Nach Winckelmann, dem die Erklärer alle[69] folgen, wäre es Alkmene. Aber diese besucht Zeus stets

[58]) Daher kann der Kitharspieler nicht Apollon sein, wie ich im Katalog annahm (vgl. jetzt auch *q*).

[59]) Die Deutung von Schulz auf »Orestes schutzflehend vor Apollon« trägt den Thatsachen der Darstellung keine Rechnung und schwebt völlig in der Luft.

[60]) Die Verzierung verbietet an eine Patera zu denken, wie Wieseler a. a. O. möchte.

[61]) Vgl. dazu Pollux IV 130: ἐν δὲ κωμῳδίᾳ ἀπὸ τῆς διστεγίας πορνοβοσκοί τι κατοπτεύουσιν ἢ γράδια ἢ γύναια καταβλέπει; auch Vitruv V 8; p. 119, 24 Rose.

[62]) Vgl. dazu Xenarchos bei Athen. 569a.

[63]) In den Ekklesiazusen 978 hat der zur Geliebten gehende Jüngling eine Fackel wie auf der Vase *b*.

[64]) Die schlottrigen Kniee des greisenhaften Liebhabers erhöhen die Komik der Situation; vgl. (Aristot.) Physiogn. 3: κιναίδου σημεῖα .... γονύκροτος κτλ.

[65]) Vgl. dazu den irdischen »Olympier«, Perikles σχινοκέφαλος: Plut. Per. 3 (προμηκὴς κεφαλῇ καὶ ἀσύμμετρος).

[66]) Nach Overbeck a. a. O. soll der fragliche Aufsatz »in komischer Weise einen Helm oder den Befestigungsapparat des Helmbusches bedeuten« — vgl. aber den ähnlichen Kopfputz des Zeus auf Vase *p*.

[67]) Vgl. dazu Stephani *CR.* 1869 S. 152, 5.

[68]) Vgl. dazu Eupolis bei Pollux X 63: ἀλλ' ὦ φίλε Ζεῦ κατάχυτλον τὴν ῥῖν' ἔχεις.

[69]) Auch schliefslich Otfr. Müller im Text zu den Denkmälern der alten Kunst, während er früher schwankte (Dor.² II S. 349); vgl. dazu Athen. p. 111 C (Ῥίνθων ἐν Ἀμφιτρύωνι).

— ich verweise auf die »*tragicomoedia*« des Plautus — in Gestalt ihres Gatten ganz offenkundig und er bedarf nicht des Weges durchs Fenster, der ihn ja verrathen und seine Metamorphose überflüssig machen würde. Meiner Überzeugung nach ist daher an Alkmene nicht zu denken, sondern an irgend eine beliebige Schöne, welche der verliebte Götterkönig (Ζεὺς μοιχός)[70] unter Beistand seines Sohnes besuchen wird »*tacitae per amica silentia noctis*«.

K. Kleiner Topf mit Kleeblatttülle (H. 0,20; Umf. 0,53) in der *Biblioteca Vaticana:* abg. und bespr. Wieseler *Annali dell' Inst.* 1853 Tav. A B, 8 p. 49 s. Äufserst flüchtige und rohe Arbeit, deren Inhalt mehr nur zu errathen als zu erkennen ist.

Links das vorspringende Dach eines Hauses (vgl. ebenso *X d q*); darunter ein Altar (*sic*). Demselben nahen drei Schauspieler, ausgestattet mit Polstern und Masken, Ärmelanaxyrides und kurzen Chitonen: der dem Hause zunächst stehende, spitzbärtig und das Gesicht sowie den Oberkörper in Vorderansicht gewendet, hebt erregt beide Arme[71]. Der zweite[72], der auf dem rechten Fufs stehend den linken hochzieht[73] und beide Arme vorstreckt, scheint eben das vor ihm befindliche Polsterkissen[74], nach dem er herabblickt, abgeworfen zu haben; hinter ihm liegt ein Brod. Endlich der dritte Schauspieler bläst zwei Flöten. Doch wol Komosscene, worauf der Musiker weist, oder etwa Heimkehr von einer Reise, die durch das Kissen[75] angedeutet wird? Das Ganze zu roh und schnell gemalt als dafs Sicheres zu behaupten wäre.

L. Krater (sog. *vaso a campana*) in der *Biblioteca Vaticana* (H. 0,39; Umf. 0,76): schlecht abgebildet bei Pistolesi *Vaticano descr.* III 105, 1; hier nach einer neuen Bause (die ich Winter 1868/69 nehmen durfte). — *Rev.* Zwei sog. Mantelfiguren. Zeichnung gewandt aber flüchtig und grob.

Ein komischer bekränzter Schauspieler, in Polster und Ärmelanaxyriden, Schuhen und weifsbemaltem Chiton der unten und am rechten Ärmelloch lilafarbenen Besatz zeigt, hebt sich hoch auf den Fufsspitzen und bläst, den Kopf hintenüberwerfend, die Doppelflöte die er mit beiden Händen hochhält. Seine Maske, bärtig und vollhaarig, zeichnet sich durch arge Stumpfnäsigkeit und gewaltig grofsen Mund aus: die Übertreibung hat hier den Maler zur Verzeichnung verleitet. Der einst unzweifelhaft vorhandene Phallos ist jetzt beseitigt. Hinter dem Komiker eilt der jugendliche schlanke Dionysos herbei, in der Rechten den Thyrsos, in der über den Kopf des Schauspielers erhobenen Linken einen Kranz; mich dünkt, er will den Flötenbläser kränzen. Der Gott trägt Schuhe, über den Armen den Mantel, um den Kopf Epheukranz und Tänie; aufserdem noch — dem überladenen Styl der Verfallszeit entsprechend — Perlenschmuck um Brust und rechten Oberschenkel sowie Periskelides an der rechten Wade. Im freien Raum drei Epheublätter.

---

[70]) Vgl. Schol. Arist. Frieden 741 (und dazu Wilamowitz *Observ. crit. in com. gr.* S. 37 Anm. 24).

[71]) Anders freilich Wieseler a. a. O.: »*alza il braccio sinistro, mentre non apparisce cosa alcuna del braccio destro*«.

[72]) Wieseler a. a. O. erkennt hier an der Maske statt der Nase »*il becco molto incurvato d'un uccello da rapina*« — was er dafür erklärt, sollte Spitze des Bartes sein.

[73]) Wieseler a. a. O. denkt an den »Askoliasmos« — dafür liegt der Sack m. E. zu hoch; vgl. die Darstellungen des ἀσκωλιασμός Arch. Ztg. 1847 Taf. IX 1 und die Gemme abg. bei Krause Gymn. u. Agon. 24,93; u. ö.

[74]) Vgl. dazu z. B. die Kissen auf dem Vasenbilde Arch. Ztg. 1883 Taf. 18; u. a. m. An einen »Reisesack (φάσκωλος) zu denken, wie Wieseler anzunehmen nicht abgeneigt wäre (*Annali* 1871 p. 103), verbietet m. E. das Fehlen der zugeschnürten Öffnung: vgl. »Reisesäcke« z. B. Overbeck Sagenkr. XIII 7; XXVII 12; XXVIII 5; *Catal. Caputi* Tav. 1; u. s. w.

[75]) »Stromata« wurden auf Reisen meistens und gern mitgeführt: vgl. Arist. Frösche 165; Aeschines II 99; Xenoph. Mem. III 13, 6; u. a.



(L.) $^2/_3$ des Orig.

M. Krater (sog. *vaso a calice*; H. 0,50) gefunden in Lentini (Leontinoi) und aufbewahrt im *Palazzo pubblico* daselbst: abgeb. und bespr. Stephani *Mon. dell' Inst.* IV 12 und *Annali* 1844 p. 245 ss.; Wieseler Theatergeb. Denkm. III 18 S. 31 ff.; Champfleury *Caricat. ant.*[2] p. 231; Baumeister Denkmäler II no. 902. Eine neue in Einzelheiten genauere Abbildung findet sich in den Wiener Vorlegeblättern Serie B. Tafel III 2, die hier nach der von Herrn Hofrat Prof. Dr. Benndorf der Redaction freundlichst zur Verfügung gestellten Durchzeichnung in Verkleinerung wiederholt ist. Vgl. noch Minervini *Bull. Nap. Arch.* IV p. 143 s.; Brizio *Giorn. d. sc. di Pompei* NS. I p. 35 *D.* — *Rev.* »In der Mitte sitzt auf einem Stuhl mit weifsen Kissen nach links, am Oberleibe nackt, mit Haube und Halsband, eine weibliche Figur, welche in der Linken einen langen Thyrsosstab, in der Rechten einen Kranz und eine Fruchtschüssel hält. Zu beiden Seiten je eine stehende weibliche Figur; links in Chiton und Haube mit Fruchtschüssel und Binde, rechts in Chiton, Himation, Haube und Halsband, die rechte Hand erhebend« (Benndorf im Text zu den Vorlegeblättern). Wol Ariadne zwischen zwei Bacchen. Viel Weifs ist aufgetragen bei äufserst sicherer flotter Zeichnung; später malerischer Styl.

Das Hyposkenion, in dessen Mitte eine weifse Leiter angehängt ist zur Verbindung zwischen Orchestra und Bühne[76], ist mit vier herabhängenden Wolltänien geschmückt; jederseits zwischen diesen steht ein bronzenes Thymiaterion[77], zum

[76]) Zu dieser Leiter, die wohl nur während der Aufführungen angelegt ward, vgl. Wieseler Thymele S. 30 Anm. 85. Ihre weifse Farbe zwingt nicht, sie aus Marmor oder Bronze zu denken; das Weifs ist nur der Buntheit wegen aufgesetzt.

[77]) Nicht Candelaber, wie man bisher angenommen; vgl. dazu die Weihrauchständer z. B. auf der Perservase (*Mon. dell' Inst.* IX 50); u. a. m. Die weifse Bemalung könnte auch an Marmor denken lassen — aber das gewöhnliche Material für so geformte Thymiateria war Bronze; vgl. Friederichs Berl. ant. Bildw. II S. 164 ff.



$^1/_2$ des Orig.

Schmuck und zum Opfergebrauch[78]. Die Scene auf der Bühne stellt das Temenos eines Tempels vor, dessen Säulengang[79] die Hinterwand bildet; zwischen den Säulen oder an der Wand hängen Weihgeschenke, theils eckige (etwa Pinakes), theils runde (etwa Kränze und Schalen, letztere als rosettenartige Ornamente behandelt). Vor dem Säulenumgang ein Altar[80] mit schrägen Seitenrändern, hinter dem auf einer von Lorbeerstauden umgebenen Säule das weiſse Götterbild steht: eine langbekleidete Frau mit Schale und Kranz in den Händen, doch wol Aphrodite[81]. Vor der Statue steht eine Frau, in Chiton und Mantel der auch den Hinterkopf bedeckt, Schuhen und weiſsbestickten Ärmeln (Anaxyriden); das Haar, in langen Lockensträhnen herabwallend, ist über der Stirn mit einer Blume oder Rosette[82] geschmückt, von der jederseits ein Band mit kleinerem Rosettenschmuck[83] herabfällt; ihre Maske, deren Mund nicht geöffnet ist, zeigt leidlich schöne Züge, nur die Nase ist unförm-

[78]) Vgl. z. B. Plut. Kimon 8; Pollux VIII 104.

[79]) Die Säulen sind weiſs gemalt und ionischer Ordnung.

[80]) Der Altar nebst Götterbild steht zur Seite, nicht in der Mitte der Darstellung, weil die Mitte für die Hauptfigur, die jugendliche Frau, nöthig war — diese nimmt nun räumlich die Mitte ein; dem Herakles entspricht räumlich Altar und Götterbild; jederseits dann noch eine Figur.

[81]) Anders freilich Stephani a. a. O. S. 258 ff.

[82]) Nach Stephani a. a. O. S. 247 f. vielmehr ein »Haarknoten«, was durch die neue Zeichnung vollends widerlegt wird.

[83]) Soll dies etwa geknoteter Wollfaden sein (στέμματα, ταινία, ἐριώδης, *vittae*), wie ihn der opfernde Herakles sich umlegen will auf dem Vasenbild Stephani *CR.* 1876, V 1 und wie ihn die Iuno Ludovisi u. a. m. (vgl. dazu Wieseler DaK.[3] II Anm. 55) tragen? Es würde dies für die »Betende« besonders charakteristisch sein; vgl. K. F. Hermann Gottesdienst. Alterth.[2] § 24 Anm. 8.

(desgleichen); Wieseler Theaterg. Denkm. IX 9 S. 56f. Schreiber Kulturhist. Bilderatlas V 2. — *Rev.* Unbekannt.

Komödiendarstellung des Kerkopenabenteuers[95]. Auf einem Stuhl sitzt König Eurystheus, in Ärmelanaxyriden und Phallos, in einen bestickten Mantel drapiert, in der L. das 'σκῆπτρον χρυσείοις ἥλοις πεπαρμένον', auf dem bärtigen Maskenkopf, den hohe kahle Stirn und dicklippiger hervorstehender Mund[96] auszeichnen, Tänie und hohe mauerkronenartige Stephane. Er streckt die Rechte eifrig dem Herakles entgegen, welcher mit grofsen Schritten, die Keule in der R. gleich einem Spazierstock gebrauchend, ihm naht und an den Hörnern seines Bogens (den er wie ein Tragholz über die Schulter gelegt hat[97]) zwei vogelbauerartige[98] Körbe herbeibringt, in denen zwei Affen oder doch affenartige Menschlein sitzen. Herakles trägt Ärmelanaxyriden und Phallos, Polster und Exomis, auf dem bärtigen Kopf mit weit geöffnetem Mund[99] den Löwenrachen. Zwischen Herakles und Eurystheus, die beide barfüfsig sind, Altar (blutbespritzt: vgl. *Q*) und Bukranion mit Wolltänie. Vielleicht hatte der Eurystheus der Komödie dem Herakles die Einfangung der Kerkopen, welche ja waren (Kinkel *fr. epic.* I p. 70)

ψεῦσται ἠπεροπῆες ἀμήχανά τ' ἔργα δαέντες
ἐξαπατητῆρες· πολλὴν δ' ἐπὶ γαῖαν ἰόντες
ἀνθρώπους ἀπάτασκον ἀλώμενοι ἤματα πάντα,

anbefohlen, und gehorsam bringt der sie seinem Frohnherrn — aber es sind gemäfs dem Übermuth der Komödie Affen, die er bringt! Grade so ist das Töchterlein der Mikka in den Thesmophoriazusen des Aristophanes (733) ein »Schlauch voll Wein«. Herakles aber konnte statt der »Schwänzlinge« um so leichter Affen bringen, da man unter dem Namen ja auch Affen[100] verstand, nach Einigen sogar die Kerkopen in Affen verwandelt worden waren[101]. Doch brauchte Eurystheus den Befehl zur Einfangung der Kerkopen nicht einmal gegeben zu haben — fing Herakles dieselben, so brachte er sie selbstverständlich dem Eurystheus[102] wie er ihm nach Philostrats Bemerkung (Imag. II 22) die eingefangenen Pygmäen bringen wird.

N. Krater (*vaso a campana*) aus Apulien im Berliner Museum no. 3043 (1951): abg. und bespr. Panofka Arch. Ztg. 1849 Taf. V 1 S. 42f. — *Rev.* Zwei sog. Manteljünglinge.

Ein Komiker, mit Polster und Phallos, Ärmelanaxyriden und enganliegendem gestreiften Tricotgewand, setzt den linken Fufs vor und hebt in der Rechten den knotigen Stock, um einen ganz ebenso gekleideten Genossen zu schlagen, den er an einem um den Hals gelegten Strick vor sich festhält: geduldig läfst dieser die Strafe über sich ergehen, die zusammengedrückten Kniee zur Erde biegend und beide Hände auf die Kniee legend. Ihre Masken[103] sind — mit der Ausnahme, dafs naturgemäfs der Gestrafte niedergeschlagen, der Schlagende streng blickt — die gleichen: Stumpfnase, Spitzbart[104], struppiges Haar hier wie dort; über der Stirn des Schlagenden bildet das Haar eine kleine Tolle. Oben zwischen Beiden ein dritter Schauspieler, von dem aber des mangelnden Raumes wegen nur der Kopf d. h. die Maske und die rechte Hand gemalt sind: er hat den Daumen der

---

95) Die auf Vasen erhaltenen Darstellungen sind gesammelt bei Benndorf Met. von Sel. S. 46, 2.

96) Zu der wie es scheint überhängenden Oberlippe vgl. (Aristot.) Physiogn. 6: οἱ δὲ τὰ χείλη ἔχοντες παχέα καὶ τὸ ἄνω τοῦ κάτω προκεκρώμενον μωροί.

97) Vgl. dazu Poll. X 17: Πλάτων ἐν Διὶ κακουμένῳ καὶ τὸ τόξον ἐν παιδιᾷ παρεικάζων ἔφη »κεράτινον εἶχον σκευοφορεῖον καμπύλον« (Meineke *fr. com.* II 2 S. 633) und unten Anm. 145.

98) Vgl. die Vogelbauer auf dem Petersb. Vasenb. no. 1791 (*CR.* 1860 Taf. 1); Schale in Gotha (*Mon. dell' Inst.* X 37a); u. a.

99) Er redet den König an und begrüfst ihn.

100) Vgl. z. B. Hesych s. v. κέρκωψ; u. a.

101) Vgl. Harpokr. s. v. κέρκωψ; Ovid Met. XIV 91ff.; u. a. m.

102) Nach Diod. IV 31 bringt Herakles die Kerkopen der Omphale (vgl. auch Apollod. II 6, 3, 2), was vielleicht auch auf Komödiendichtung zurückgeht.

103) Beider Mundöffnungen sind geschlossen.

104) Den »σφηνοπώγων« erwähnt Pollux bei den Masken der neuen Komödie zweimal: unter den γέροντες κωμικοί (IV 145: ὁ δὲ σφηνοπώγων ἀναφαλαντίας, ὀφρῦς ἀνατεταμέναι, ὀξυγένειος, ὑποδύστροπος) und unter den θεράποντες τραγικοί (IV 138).

Rechten an die Nase gelegt und bewegt und krümmt die anderen Finger — er höhnt[105] den Geschlagenen, auf den er herabblickt. Ob hier Sklaven oder Freie zu erkennen sind, ist nicht mit absoluter Sicherheit zu entscheiden, doch ist das Erstere weitaus wahrscheinlicher: vielleicht ist der höhnisch Zuschauende der Herr, welcher den einen Sklaven von einem anderen durchprügeln läſst.

P. Krater (sog. *vaso a calice*) des Vasenmalers Assteas (Klein Vas. m. Meistersign. S. 84), wol in Nola[106] gefunden; früher zuerst im Besitz eines Bischofs von Nola, dann in der Sammlung Torrusio; jetzt im Berliner Museum no. 3044 (2481): abg. und bespr. Millingen *Peint. de Vas.* pl. 46 p. 69s; Horner Bild. ant. Leb. 67; Wieseler Theatergeb. Denkm. IX 15 S. 62; Geppert Altgr. Bühne Taf. 4; Champfleury *Caric. ant.*² p. 219; Schreiber Bilderatl. des Altert. III 3. Vgl. noch Otfr. Müller Dor.² II S. 350; Brunn Künstlergesch. II S. 662, 3. Die früher gelesenen Inschriften (*C. I. Gr.* 8482) sind theils von Weil Arch. Ztg. 1879 S. 184 theils von Furtwängler Berl. Vasens. S. 849 (und nun hoffentlich definitiv) berichtigt worden. — *Rev.* Dionysos mit Thyrsos und Schale, gefolgt von einem Satyr mit Fackel und Frucht, schreitet vorwärts.

Auf einem von fünf Säulen getragenen Logeion ist ein Zimmer dargestellt: links eine nach auſsen halbgeöffnete Doppelthür; an der Wand zum Schmuck und zur Füllung des Raumes ein Kranz und zwei Masken[107] (weibliche Masken) mit Tänien und Perlenbändern; in der Mitte eine groſse Truhe (λάρναξ oder κιβωτός)[108], mit zwei »Bulla«-artigen Verzierungen oben an der Vorderseite. Auf derselben liegt zusammengekauert ein Greis, Namens Charinos (Χαρινος), und blickt ängstlich auf einen Mann Eumnestos (Ευμν[ηστος])[109], der ihn mit beiden Händen am rechten Bein zerrt, während ein anderer Mann — er heiſst inschriftlich Kosilos (Κωσι[λ]ος)[110] und steht am anderen Ende der Truhe — ihm den um den linken Arm gewickelten Mantel[111], worauf der Greis auch zum Theil liegt, wegzuziehen versucht. Charinos hat in der R. eine βακτηρία καμπύλη, ist aber theils zu alt, theils zu erschreckt über das Gebahren der Beiden, um den Stock zur Gegenwehr zu benutzen. Eumnestos und Kosilos haben wol den Kasten, den Geldkasten[112] des Charinos, bestehlen wollen, als der Alte — etwa ein Geiziger à la Euclio? — sich auf ihn geworfen hat um sein Geld zu schirmen, und nun zerren und reiſsen die Beiden ihn herunter. Ruhig daneben steht sein Sklave Karion (Καριων)[113], schadenfroh lachend, wobei er den zähnereichen Mund weit öffnet, und vergnügt wol die Hände zusammenschlagend. Alle vier Männer tragen Ärmelanaxyriden (mit einem Lang- und vielen Querstreifen), Polster und Phallos, die beiden gewaltthätigen Männer nur enganliegendes Tricotgewand, Charinos dagegen und Karion Chitones[114]; endlich hat Kosilos allein Schuhe. Verschiedener sind ihre Masken. Charinos ist weiſshaarig und weiſsbärtig; Eumnestos ist bartlos und hat kurzes wolliges Haar[115]; Kosilos ist gleichfalls ohne Bart, hat aber langes Haar[116]; Karion endlich ist arg stumpfnasig und hat struppiges Haar. Alle vier Komiker haben hochgezogene Augenbrauen (am meisten Kosilos) und viele Runzeln auf Stirn und Wangen (am wenigsten der Sklave Karion), was sich wol aus der Bewegtheit des Vorgangs[117] erklärt.

105) Vgl. dazu Jorio *Mimica* p. 72, 5.

106) Michaelis *Journal of hell. stud.* VI S. 41 vermuthet dagegen das benachbarte S. Agata de' Goti als Fundort, was nicht unmöglich wäre.

107) Oben sind die Ösen sichtbar, an denen sie aufgehängt bez. an der Hand getragen werden; vgl. auch die Satyrspielvase Neapel no. 3240.

108) So richtig auch Furtwängler a. a. O. und keine Kline, wie bisher allgemein angenommen wurde.

109) Früher las man »Gymnasos«.

110) Früher las man »Diasiros«; dann »Dosimos«.

111) Das andere Ende des Mantels hat Eumnestos mit dem Fuſs des Charinos, wie es scheint, ergriffen.

112) Vgl. dazu z. B. die pompejanischen Geldkasten *Rev. archéol.* NS. XVIII 20, 1 und 2; u. a. m.

113) Vgl. zum Namen Aesch. II 157 und z. B. Arist. Plut. 1100; Diog. Laert. V 2 § 14; u. a. m. Früher las man »Kanchas«.

114) So kennzeichnet schon die Kleidung die Zusammengehörigkeit von diesen Beiden und von jenen Beiden.

115) Solches Haar hat auch der »οὖλος νεανίσκος« (Poll. IV 147).

116) Pollux IV 147 kennt in der neuen Komödie die Maske eines »δεύτερος ἐπίσειστος νεανίσκος«, die in Einigem mit dieser Maske stimmt: ἐπισείονται αἱ τρίχες, ὥσπερ καὶ τῷ δευτέρῳ ἐπισείστῳ, ἁπαλωτέρῳ ὄντι (als der ἐπίσειστος στρατιώτης ὢν καὶ ἀλαζὼν κτλ.) — aber mit blondem Haar.

117) Früher irrthümlich als »Parodie des Prokrustesmythos« erklärt.

Q. Krater (*vaso a campana*) im Berliner Museum no. 3045 (1952): abg. und bespr. Panofka Arch. Ztg. 1849 Taf. V 2. S. 43f.; Wieseler *Annali dell' Inst.* 1853 Tav. A B, 4. p. 33ss. Vgl. auch Heydemann Iliup. S. 14 Anm. 3 *E.* — *Rev.* Zwei Manteljünglinge.

Auf den Altar des Zeus Herkeios, der mit Blutstropfen besprengt[118] und mit einem Kranz geschmückt ist, ist Priamos geflüchtet: Polster und rothbrauner Phallos, Ärmelanaxyriden und Chiton, dazu die weifsbärtige Maske mit der steifen phrygischen Mütze[119] bilden sein Kostüm. Er hebt abwehrend die Linke zur schwertbewaffneten rechten Hand des vor ihm stehenden Neoptolemos, welcher mit Polster und enganliegendem Tricotgewand sowie Phallos[120] und Ärmelanaxyrides ausgestattet ist, mit der um den Hals geknüpften Chlamys seinen linken Arm »beschildet« hat und auf dem Haupte einen pilosförmigen Helm trägt; Achills bartloser Sohn scheint einen Augenblick zu zögern — etwa um die letzte Rede des greisen Königs nicht zu stören. Neben dem Altar steht die »*veterrima laurus*«. Beide Komiker sind barfüfsig.

R. Krater (sog. *vaso a campana*) aus Apulien, im Berliner Museum no. 3046 (1949): abg. und bespr. Panofka Arch. Ztg. 1849 Taf. 3 S. 17ff.; Wieseler Theatergeb. Taf. A, 25 S. 110ff.; Baumeister Denkmäler II no. 904; vgl. noch Welcker Arch. Ztg. 1849 S. 84ff.; Kock Einl. zur Ausgabe der Frösche § 33; Heydemann 9. Hall. Progr. S. 19; u. a. m.

Auf beiden Seiten sind Komikerdarstellungen angebracht.

Vorderseite. Ein Schauspieler, bekränzt, mit Ärmelanaxyriden und (sehr mäfsigem) Phallos[121], Polstern (auf Bauch und Gesäfs) und bärtiger Maske ausgestattet, die sich von arger Verzerrung fernhält, hat in der L. den Bogen und hebt in der R. die Keule um gegen einen dicken Pfosten oder Pfeiler loszuschlagen, auf dessen Basis er heraufgesprungen ist; bei der Heftigkeit der Bewegung, die in dem aufgeregten Gesicht sich wiederspiegelt, ist die Löwenhaut[122] von der l. Schulter geflogen und wird zur Erde fallen. Hinter dem Schauspieler ein Altar und dann auf einem Maulthier ein Mann, der anf der rechten Schulter ein langes gegabeltes Tragholz[123] mit Bettsack (zwischen den Gabelenden) nicht ohne Mühsal trägt; er scheint nackt zu sein, doch weist der Abschlufs am linken Knöchel darauf, dafs wir ihn in enganliegenden Ärmelanaxyriden zu denken haben, unter denen auch die Polster am Bauch angebracht sind; die stumpfnäsige Maske mit geschlossenem Munde ist fast ganz frei von Übertreibung, dagegen sind die Körperformen dürr und häfslich[124]. Beide Komiker sind barfüfsig.

Die Benennung der Figuren, die Deutung der Situation ist unzweifelhaft — wobei wir vorläufig von der bisherigen Erklärung geflissentlich absehen. Der Keulenträger mit Bogen und Fell ist Herakles, der Mann mit dem Gepäck auf dem Maulthier sein Diener, vielleicht namenlos zu lassen, wahrscheinlicher aber als der getreue Iolaos zu bezeichnen, der seinem göttlichen Bruder überall folgt. Und Herakles handelt ganz wie wir's in der Komödie von ihm zu erwarten haben. Angelangt bei einem Heiligthum, findet er es verschlossen und begehrt nun Einlafs, auf seine Weise — 'κενταυρικῶς'. Mit der Keule fährt und schlägt er drauf los, so dafs man mit Plautus (Trucul. II, 2, 1) fragen kann: *quis illic est, qui tam proterve nostras aedes arietat?* Iolaos aber sitzt geduldig und unter der Reiselast seufzend auf dem Maulthier und wartet der Dinge die da kommen werden: ein höchst wirksamer künstlerischer Gegensatz zu seinem thatkräftigen ungeduldigen rüpelhaften Herrn und Bruder. Dafs das Heiligthum hier möglicherweise das delphische[125] ist

[118]) Zum αἱμάσσειν τοὺς βωμούς vgl. Conze Gött. gel. Anz. 1867 S. 597.

[119]) Dieselbe, den Onkos verdeckend, trug er sicherlich auch in der Tragödie, an Wangen, Kinn und soweit überhaupt die Mütze den Kopf frei zeigte, geschoren: vgl. dazu das ἔκσκευον πρόσωπον des Perseus Arch. Ztg. 1878 Taf. 3. Anders freilich Wieseler *Annali* 1853 S. 36.

[120]) Mit Schamhaaren; vgl. Anm. 45.

[121]) Die Schamhaare sind angedeutet (s. Anm. 45).

[122]) Nur Fell; von irgend einem Gewandstück vermochte ich nichts zu erkennen.

[123]) Das ἀνάφορον mit Reisesack wiederholt sich ganz ebenso z. B. auf *r*.

[124]) Ähnlich z. B. auf *h*.

[125]) Vgl. dazu *q*.

zu dem Herakles nach dem Morde seiner Kinder wallfahrt, können wir wol noch vermuthen — Apollon wollte ihm ja nicht Auskunft ertheilen und der Heros darob ergrimmt raubt den Dreifuſs; vielleicht weist das Verschlossensein des Tempels auf Apollons Abgeneigtheit hin und Herakles beginnt seinem Zorn Luft zu machen, indem er Thür und Wände einschlägt. Soviel aber auch nur und nichts weiteres ergibt die Vorstellung des Vasenbildes, völlig gemäſs dem Geist der alten Komödie, welche den Herakles als echten Böoter rüpelhaft und sofort zum Draufhauen bereit zu schildern pflegte; so tritt er uns z. B. in den Vögeln des Aristophanes entgegen (Vers 1575 ff.). Und ebenso »heraklesmäſsig« glaubt sich auch Dionysos in den Fröschen desselben Dichters geberden zu müssen, da er in des Herakles Tracht zur Unterwelt herabgestiegen ist: als er an der unterirdischen Wohnung des Herakles anlangt, klopft er so stark an, daſs der wirkliche Herakles heraustretend fragen kann (V. 38 ff.): τίς τὴν θύραν ἐπάταξεν; ὡς κενταυρικῶς ἐνήλαθ' ὅστις; εἰπέ μοι, τουτὶ τί ἦν; und wiederum als Dionysos-Herakles vor dem Palast des Unterweltsgottes steht, entspinnt sich zwischen ihm und seinem Sklaven ein Gespräch welches gleichfalls auf die tölpelhaften Manieren des Herakles anspielt (V. 462: οὐ μὴ διατρίψεις, ἀλλὰ γεύσει τῆς θύρας καθ' Ἡρακλέα τὸ σχῆμα καὶ τὸ λῆμ' ἔχων).

Aber man hat bisher bekanntlich allgemein[126] statt einer uns im Übrigen unbekannten herakleischen Komödienscene auf dem Vasenbilde vielmehr die eben berührte Prologscene der Frösche — Dionysos-Herakles vor der Thür des Herakleshauses — erkennen wollen, und die Figur des auf dem Maulthier reitenden Gepäcksklaven erinnert ja auch auffällig an den Xanthias der Komödie, der beim Beginn des Stückes auf einem Esel sitzt und unter dem Reisegepäck am Tragholz schwitzt und stöhnt. Auch mir scheint es wahrscheinlich, daſs der Maler der Berliner Vase oder aber seine Vorlage bei dem »Iolaos« durch die Erinnerung an diesen Aufzug des Xanthias beeinfluſst worden ist; aber ich vermag nicht anzuerkennen, daſs der Maler des Vasenbildes den Prologvorgang der Frösche darstellen wollte und dargestellt hat. Der Herakles der Vase ist nur Herakles und kein anderer als Herakles selbst[127]. Hätte der Maler irgend einen Anderen in Heraklesverkleidung darstellen wollen, so hätte er dies irgendwie andeuten müssen, hätte klar machen müssen, daſs er nicht den wirklichen Herakles sondern einen als Herakles verkleideten Mann verstanden wissen wollte. Hätte er den Dionysos der Frösche darzustellen beabsichtigt, so würde er entweder durch Zusatz des Namens — vgl. Chiron auf Vase *X* und Daidalos auf Vase *a* — dies angezeigt oder aber durch irgend ein dionysisches Attribut den Gott im Herakleskostüm kenntlich gemacht haben, z. B. durch einen Weinlaubkranz oder durch langwallenden für den Weingott besonders charakteristischen Chiton[128] oder durch Hinzufügung eines Thyrsos in der Linken. Besäſsen wir unglücklicherweise die Frösche des Aristophanes nicht, so würde Niemand das Vasenbild anders deuten können als es oben geschehen, und der Künstler hätte nichts gethan, uns den wahren Inhalt seines Bildes, daſs nämlich in dem sichtbaren Herakles Dionysos stecke und zu suchen sei, auch nur ahnen zu lassen. Dergleichen Fehler begeht kein griechischer Künstler, dem Deutlichkeit und Faſslichkeit stets über Alles geht — ganz abgesehen davon, daſs eine so genaue »Illustration« einer Theaterscene wie sie das Vasenbild nach der gewöhnlichen Deutung darstellen würde, gegen die Compositionsfreiheit der griechischen Kunst verstöſst und ihr fremd ist. Mich dünkt die Deutung des Vasenbildes auf die Scene aus den Fröschen irrig — schon genug wenn wir in der Art und Weise wie des Herakles Gepäckträger erscheint eine Einwirkung des Aristophanischen Stücks annehmen.

---

[126]) Auch noch Furtwängler Berl. Vasens. S. 851.

[127]) Ebenso urtheilt auch Wieseler; desgleichen Dierks Arch. Ztg. 1885 S. 38 f.

[128]) Vgl. dazu auch Dierks a. a. O.

Rückseite. Ein grofser Jüngling, von vornehmer Haltung und vornehmem Auftreten, den weiten Mantel um den Körper, so dafs nur der Kopf und der rechte Arm nebst Schulter und Brusttheil frei bleiben, mit der R. einen grofsen Stab aufsetzend und die linke Hand in die Seite stemmend, steht vor einem kleineren Schauspieler, zu dem er herabblickt. Der Schauspieler ist völlig in den Mantel gewickelt[129], nur sein Maskenkopf — runzlig, stumpfnäsig und mit dünnem Spitzbart — ist frei. Zwischen Beiden, die barfüfsig sind, eine ionische Säule; über und vor dem Schauspieler raumfüllend eine Tänie. Nach Wieseler wäre die Schlufsscene der Frösche — Pluton und Äschylos mit Stock vor dem Hause, zum Abgang bereit — dargestellt; diesmal aber dünkt mich Panofka ausnahmsweise richtiger und nüchterner zu erklären: es ist ein Schauspieler, der sich dem Chorlehrer (χοροδιδάσκαλος) zur Musterung und Probe vorstellt, wie wir ähnliche Darstellungen von »Theaterproben« ja auch sonst noch besitzen[130].

S. Krater (sog. *vaso a campana*) aus Ruvo im Berliner Museum no. 3047 (1950): abg. und bespr. Panofka[131] Arch. Ztg. 1849 Taf. 4, 1 S. 33ff.; Wieseler *Annali* 1853 Tav. A B, 5. p. 38sq. Vgl. noch Welcker Arch. Ztg. 1849 S. 87; Osann Ztschr. f. Alterth. 1850 S. 216; Heydemann 9. Hall. Progr. S. 7f. — *Rev.* Zwei Manteljünglinge.

Ein abgemagerter bartloser Mann eilt mit einem Kuchen[132], von dem er ein Stück schon abgebissen, und einer Spitzamphora davon; ihn verfolgt mit grofsen Schritten ein altes Weib, beide dürren Arme nach ihm ausstreckend — er hält ihr gleichsam zum Loskauf die wol leere Amphora hin. Der Mann hat Phallos und kurzen steifen ungegürteten Chiton mit kurzen Ärmeln; die Maske, bartlos und runzlig, mit hoher kahler Stirn zeigt vergnügten weinseeligen Ausdruck. Die Frau hat einen kurzen gegürteten Chiton, Armbänder und Ohrringe; ihre Maske, deren Haar über der Stirn in einen Büschel emporgebunden ist, zeichnet sich durch gewaltige vorgeschobene Mundpartie aus (ein Zahn[133] sichtbar). Um die knöchernen Beine und Arme der Beiden zu zeigen, hat der Maler ihnen keine Anaxyriden gegeben. Die Steine unten, die Lichtritze oben ergeben als Lokal die Strafse, auf die das Weib den Mann verfolgt hat; Tänie und Epheublätter füllen den Raum.


(T.) ³/₄ des Orig.

T. Kleine tiefe Schale mit hohen Henkeln, früher in der Sammlung Pourtalès no. 316 (331), jetzt in der Berliner Sammlung no. 4110: hier zum ersten Male abgebildet; vgl. Furtwängler Berl. Vasensamml. S. 1037. — Späte sehr flüchtige Zeichnung von eigenartiger Technik[134]: die Figur ist mit rother Farbe auf den schwarzgefirnifsten Grund aufgemalt und die Innenzeichnung eingekratzt; theilweise übermalt.

Dargestellt ist ein weifshaariger und weifsbärtiger Schauspieler, ausgelassen tanzend: er steht

[129]) Von dem »Phallos, der, wenn auch nicht deutlich, unter dem Himation zum Vorschein kommt« (Wieseler Arch. Ztg. 1855 S. 95), vermag ich nichts zu sehen.

[130]) Aufser auf der bekannten Satyrspielvase aus Ruvo (Neap. Vasens. no. 3240) und auf dem Astragalosgefäfs aus Ägina im British Museum (abg. Stackelberg Gräb. 23 und Schreiber kulturhist. Bilderatl. XX 6, 7; die Litteratur vgl. in meinen Gr. Vasenb. S. 7, 5) z. B. auf einem Mosaik aus Pompeji (abg. *Mus. Borb.* II 56; Wieseler Theatergeb.-Denkm. VI 1; Schreiber V 1; u. ö.).

[131]) Dessen Deutung auf die »Pytine des Kratinos« nur noch der Vollständigkeit wegen angeführt wird.

[132]) Mit weifser Farbe bemalt d. h. mit Zuckergufs versehen; vgl. Poll. VII 79: ὠνομάζετο δέ τινα καὶ πηνία, ἃ τοῖς πλακοῦσιν ἐπετίθετο προσεοικότα πηνίοις· λευκὰ δ' ἦν τὴν χρόαν.

[133]) Vgl. dazu aus der neuen Komödie Pollux IV 151: τὸ δὲ οἰκουρὸν γρᾴδιον σιμόν· ἐν ἑκατέρᾳ τῇ σιαγόνι ἀνὰ δύο ἔχει γομφίους.

[134]) Dieselbe Technik z. B. auch Neap. Vasensamml. No. 831; 1541; 2069; u. a. m. Wenn Petersen Arch. Ztg. 1879 S. 10 Anm. 33 diese und andere Vasenbilder gleicher Technik für unecht erklärt, so mufs ich dem widersprechen — viele derar-

nach r. gewendet auf seinem linken Fuſse und hebt den rechten im Knie hinterwärts so hoch als es nur geht; die linke Hand streckt er weit vor (sie durchbricht die runde Umfassungslinie), während er die Rechte gegen den Hinterkopf hebt. Bekleidet ist der Phlyake mit Ärmelanaxyrides (Falten an Armen und Beinen), an denen Nabel und Brüste angedeutet sind: er ist also nackt zu denken; Bauchpolster, herabhängender weiſsbemalter Phallos und groſse Maske vervollständigen die Theatertracht. Die Maske, ganz in Profil gestellt, zeichnet sich durch übermäſsig langen offenen Mund, groſses rundes Auge und ganz kleine fast verschwindende Stumpfnase aus und ist sehr unförmlich gestaltet.

U. Krater in der Sammlung des K. K. Münz- und Antikencab. zu Wien (III no. 176): abg. und bespr. Jahn Arch. Ztg. 1855 Taf. 78, 3. S. 54f.; Wieseler ebd. S. 88ff. — *Rev.* Zwei Mantelfiguren.

Ein alter Komiker, in Anaxyriden und Phallos, Brust und Arme mit (fleischfarbenem) Tricot bedeckt, den Mantel über l. Arm und um den Leib gewickelt, steht mit Stock in der R. ängstlich[135] und dumm vor einer alten Frau, die drohend den Zeigefinger der rechten Hand hebt und ein »schweig« ihm zuruft[136]; sie ist in Ärmelanaxyriden, Chiton und Mantel gekleidet, der den Hinterkopf verhüllt. Die Maske des Mannes zeichnet sich durch fehlende Schädelwölbung sowie durch spärlichen Wuchs des Haupt- und des Barthaares aus; die Maske der Frau ist arg stumpfnäsig und unschön. Beide sind barfüſsig; zwischen ihnen raumfüllend[137] ein Lorbeerstrauch.

V. Krater in der Sammlung des K. K. Münz- und Antikenk. zu Wien (V no. 180): abg. (schlecht) Laborde *Vas. Lamberg* I p. 67 Vign. = Wieseler Theatergeb. Taf. A 27; gut abg. und bespr. Jahn Arch. Ztg. 1855 Taf. 77, 2 S. 55f.; vgl. Wieseler ebd. S. 90ff. Flüchtig bunte Zeichnung.

Ein Komiker[138] ist dargestellt, in herausfordernder Haltung die Rechte in die Seite stemmend, den l. Arm auf den dicken knotigen Stab stützend und den Kopf nach oben wendend — aus einer umfänglicheren Darstellung entnommen, in welcher der oder die Partner dargestellt waren, denen die Bewegung und Erregung des Komikers galt. Er trägt einen kurzen weiſsen Chiton, einen gelben franzenbesetzten Mantel; die Maske hat einen gelblichen groſsen Bart und eine gelb- und weiſsgestreifte enganliegende Kappe. Kein Phallos[139], kein Polster, keine Anaxyriden sind angedeutet, doch die beiden letzteren Stücke sicher anzunehmen; auch trägt er kein Schuhzeug. Pflanzen, Bälle, Rosetten und Tänie füllen den Raum des Gefäſses, dessen polychromer malerischer Styl auf die letzten Zeiten der Vasenmalerei weist.

W. Krater (sog. *vaso a calice*; H. 0,32; Durchm. 0,23) aus Unteritalien, früher im Besitz des Freih. August von Koller[140] in Baden bei Wien (Katalog 1884 no. 38), jetzt in Besitz des Hrn. Johann Roth in Wien. Durch Herrn Dr. Rob. Schneiders Güte bin ich zu Photographien des Gefäſses gekommen, mittelst deren die hier mitgetheilte Abbildung hergestellt werden konnte; auſserdem verdanke ich Hrn. Schneider genaue Angabe der verschiedenen Farben, die sich in der Darstellung verwendet finden. — *Rev.* Oben eine Ranke weiſser Epheublätter, von der rechts und links je eine Ranke herabfällt.

Ein Schauspieler, in gelben Ärmelanaxyriden, weiſsem Chiton und schwarzen Schuhen, mit Polster und aufgebundenem Glied, über dem linken Arm einen langherabwallenden rothen Mantel mit weiſsem Saum, in der Rechten eine weiſs

tige Vasenbilder mögen und werden in der That gefälscht sein, aber ebenso viele, und darunter ist sicher das obige Berliner Vasenbild, sind unzweifelhaft antik.

[135]) Vgl. zu der ausdrucksvollen Stellung seines Körpers (Aristot.) Physiogn. 3: δειλοῦ σημεῖα ... τὸ σῶμα συγκεκαθικός ... αἱ δὲ γαστροκνημίαι ἄνω ἀνεσπασμέναι ... οὐκ ἰταμὸς ἀλλ' ὕπτιος καὶ τεθαμβηκώς.

[136]) Vgl. dazu Quintil. XI 3, 94: *is (digitus) in exprobrando et indicando, unde et ei nomen est, valet* und Macrob. Sat. III 9, 4: *quae digito ad os admoto silentium denuntiat.*

[137]) Wieselers »scenische Beziehung« vermag ich nicht anzuerkennen.

[138]) Wieseler will ihn zu einem »πορνοβοσκός« stempeln, was ja nicht unmöglich wäre, aber doch nicht grade nöthig ist.

[139]) Allerdings durch den Mantel völlig verdeckt und daher immerhin voraussetzbar.

[140]) Sohn jenes Freiherrn von Koller, dessen Sammlung 1828 gröſstentheils nach Berlin gekommen ist: Levezow Vasensamml. p. XVII f.; Friedlaender Festschrift 1880 S. 20f.; Furtwängler Vasens. S. XIV f.

und gelb gefärbte Fackel haltend, eilt springend vorwärts, indem er zurückblickt (etwa zu ihm nachfolgenden Gefährten) und mit der weitausgestreckten linken Hand nach vorwärts weist. Die bärtige Maske — das Gesicht ist gelb, die Haare schwarz, die Augen weifs — zeigt häfslich verzerrte Formen: der Mund schiebt sich weit vor, die Nase läuft in eine lange aufgestülpte Spitze[141] aus, die Augenbrauen wölben sich hoch empor, der Bart ist struppig und ungepflegt; um das Haar ein doppeltreihiges Perlenband mit zwei hohen aufrechtstehenden Spitzen (vgl. *F*) — Alles weifsgemalt. Die Sandalen bestehen aus Sohlen und Fersenleder und einer Spange über dem Rist. Oben eine weifse Perlenguirlande; der Fufsboden weifs punktiert; jederseits ein Strauch mit weifsen Blüthen an rothem Stengel. Ursprünglich zu einer umfangreicheren Komosdarstellung gehörig.



5/6 des Orig.

X. Krater (sog. *vaso a campana*) aus Apulien früher Durand no. 669, dann Beugnot no. 5 und Hope no. 84, jetzt im British Museum *Cat. of vases* II no. 1297: abg. und bespr. Lenormant *Quaestio cur Plato Aristophanem in convivium induxerit.* De Witte *Élite céramogr.* II 94; Panofka B. a. L. VII 5; Wieseler Theaterg. Denkm. IX 13 S. 60f.; Geppert Altgr. Bühne Taf. 5; Champfleury *Caric. ant.*² p. 201; Schreiber Kulturhist. Bilderatl. V 11; Baumeister Denkmäler II no. 903. Die Inschriften auch *C. I. Gr.* 8359. — *Rev.* Drei Jünglinge, zum Theil in Mänteln.

Die Scene stellt links ein Gebäude dar — wir sehen das weitvorspringende Dach[142], den hohen Unterbau, die vierstufige Treppe die dazu hinaufführt —, rechts bergiges Terrain, auf dem zwei bekleidete in Unterhaltung begriffene Frauen gelagert sind, nur halb sichtbar und inschriftlich als Nymphen (Νυ[μ]φαι) bezeichnet, also die göttlichen Inhaberinnen der Gegend, in welcher die Handlung des Vasenbildes vor sich geht. Die Stufen der Treppe steigt ein Mann herauf, mit grofser unförmlich-übertriebener weifsbärtiger und weifshaariger Maske, in Ärmelanaxyriden und Mantel, Phallos und Polster, in der Rechten sich mühsam auf einen Stab aufstützend. Dieser Mann, der uns inschriftlich als Chiron (Χιρων) bezeichnet wird — die Kentauren der Komödie erschienen also einfach als zweibeinige Menschen[143] —, ist altersschwach und krank, denn während ihn von hinten ein Sklave hinaufstöfst, hat ein anderer Sklave, der den genugsam bekannten Namen Xanthias ([Ξαν]θιας)[144] führt und oben auf der obersten Stufe steht, ihn mit beiden Händen an und um den Kopf gefafst — nicht grade behutsam, sondern echt komisch-tölpelig — und hilft ihm heraufsteigen; um die Hände frei zu haben, hat Xanthias sein kurzes gekrümmtes Tragholz[145], an dessen einem Ende der gestickte zugeschnürte

[141]) Vgl. ähnlich *Y r s*.

[142]) Vgl. dazu Neap. Vasensamml. no. 1977 (Gerhard Ant. Bildw. 107) und *K d q*.

[143]) Lenormants Meinung, dafs durch den von hinten nachstofsenden Sklaven die Vierbeinigkeit des Kentauren dargestellt und diese für die attische Bühne demnach gesichert wäre, wird wol Niemand mehr theilen; vgl. dazu treffend Wieseler a. a. O.

[144]) Die Ergänzung zu (*Py*)*thias* ist gewifs irrig, und ebenso irrig die daraus folgende Deutung der Figur auf Apollon: wie ein Apollon der Komödie aussah, zeigt jetzt sicher das Vasenbild *q*.

[145]) Vgl. z. B. das Vasenbild Tischbein II 40 (= Hirt Bilderb. 21, 1; Müller-Wieseler DaK. II 43, 537); die Wiener Bronzen (Sacken I 44, 2 = *Rev. archéol.* NS. XXXII 17, 6); u. a. mehr. Solch ein bogenartig gekrümmtes Tragholz ist m. E. auch auf der Petersburger Schauspielervase (aus der Krim; 4. Jahrh.) anzunehmen, die von Stephani *CR.* 1870/1871 Taf. VI 1. S. 198f. veröffentlicht und in Einzelheiten nicht ganz zutreffend besprochen worden ist: der mittlere Schauspieler sitzt auf seinem Reisesack (*sic*) und hat das Anaphoron (*sic*) zwischen seine Beine gelegt, während er seine Maske in der R. trägt

Reisesack seines Herrn angebunden, zur Erde gelegt; auf dem Sack liegt auch sein Reisehut, ein oben abgestumpfter[146] Pilos, den er abgelegt hat. Die beiden Sklaven tragen Ärmelanaxyriden, Polster und Phallos; Xanthias, dessen Maske, oben kahlköpfig und schielend[147], schwarzen Bart und schwarze Haarreste zeigt, hat eine Exomis an, der namenlose Sklave dagegen, dessen Maske weifshaarig und weifsbärtig ist, nur einen kurzen Mantel welcher, von den Schultern herabgefallen, das über dem Polster enganliegende Gewand zeigt; die Gesichter der Beiden verrathen in ihrem Ausdruck die Anstrengung und Mühe, die ihre Hilfeleistung ihnen veranlafst. Tragen alle bisher besprochenen Figuren Masken — auch die beiden Nymphen haben häfsliche Maskenköpfe mit Haarbändern[148] —, so ist die sechste und letzte Figur, die zugegen ist, maskenlos: ein Jüngling, lorbeerbekränzt und in den Mantel gewickelt, schaut aufmerksam zu, wie Chiron geht bez. gegangen wird. Die Deutung dieser Figur hat grofse Schwierigkeit, doch scheint mir mit Wieseler sicher, dafs in ihr gleichfalls ein Schauspieler[149] erkannt werden mufs, welcher nur aus künstlerischer Rücksicht, um einen wirksamen Gegensatz gegen die häfslichen aufgepolsterten dickköpfigen Komiker zu bilden, ohne Maske und Polster in jugendlicher Schönheit und natürlicher Schlankheit dargestellt wird, aber maskiert und kostümiert wie die Übrigen zu denken ist; vgl. ähnliche Figuren auf *I a b d f s u*. Aber wen soll der Jüngling darstellen, der den Schauspielern gegenüber vornehm wie ein Gott[150] erscheint? Am nächsten liegt, in ihm noch einen Begleiter des Chiron zu sehen, nur keinen untergebenen Sklaven, sondern irgend einen derjenigen Heroenjünglinge, welche dem weisen Kentauren ja von Herakles[151] und Asklepios an bis herab auf Menestheus und Antilochos in grofser Zahl (Xenophon[152] zählt sie uns auf) bald ganz zur Erziehung bald zum Unterricht in der Jagd oder in anderen Dingen übergeben worden sind. Einer dieser Zöglinge — welchen die Laune der Komödie dazu ausgewählt, wissen wir nicht — folgt hier dem ehrwürdigen Lehrer und Erzieher, als derselbe erkrankt und alt, in Begleitung zweier Sklaven (ich erinnere dabei an den Erzsklaven Xanthias als Begleiter des Dionysos auf dessen Heldenfahrt), auszieht, um Heilung zu suchen: sei es nun dafs Chiron auszieht etwa in ein Asklepieion zur Incubation und Heilung[153] oder zum Apollon nach Delphi[154] — das Haus könnte ja einen Tempel darstellen sollen: vgl. dazu *q* — und sich dort Rath erholen will; sei es dafs er in ein Bad[155] reist, worauf sehr wol die Gegenwart der Nymphen[156] deuten kann. Zufälligerweise hören wir sogar von

---

und sich mit einem anderen Schauspieler unterhält, der ihm seine Maske zeigt. Der dritte Schauspieler, der hinter dem Sitzenden steht, ist durch Scepter und Kopfaufsatz (*sic*; vgl. dazu den gleichen Kopfputz des Zeus auf *I*) als »Herrscher« charakterisiert. Die letzten beiden Schauspieler, die rechts und links von dieser Gruppe stehen, tragen langwallende Chitones und sind wol beide als Musiker aufzufassen — derjenige rechts wenigstens ist sicher ein »Musiker«, wie die Flöten (*sic*) in der erhobenen Rechten und der über den Chiton gezogene sackartige Chitoniskos (Böhlau *Res vest. graec.* p. 20 ss.) beweisen, der bei Flötenbläsern öfter als zur Festtracht gehörig vorkommt (vgl. z. B. *Mon. dell' Inst.* V 10; u. a.). Wie auf der bekannten Satyrspielvase zu Neapel no. 3240, haben wir auch hier ausstaffierte und fertig angezogene Schauspieler — und zwar komische — »in der Garderobe oder hinter den Coulissen« dargestellt, mit einander in Unterhaltung begriffen.

146) Vgl. ebenso auf *a*.

147) Vgl. dazu die Maske des οὖλος θεράπων in der neuen Komödie bei Pollux IV 149, mit welcher die Maske des Xanthias theilt, dafs der Sklave »ἀναφαλαντίας ἐστὶ καὶ διάστροφος τὴν ὄψιν«.

148) Bei beiden Frauen, die mit Chiton und Mantel ausgestattet sind, ist auch Polsterung vorauszusetzen; vgl. z. B. *M U m*.

149) Gerhard (Arch. Intelligenzbl. 1836 S. 62 f.) erkennt »den Zuschauer, welcher als Repräsentant des Publicums der Scene beiwohnt«.

150) Daher einige Erklärer an Apollon in Person gedacht haben, was an und für sich nicht grade unmöglich wäre; vgl. jedoch *q*.

151) Vgl. dazu Klügmann Arch. Ztg. 1876 S. 199 f.

152) Xenoph. Kyneget. I 2 ff.

153) Vgl. dazu Arist. Plut. 627 ff.; Wesp. 124; Fragmente des Amphiaraos (Meineke II 953 ss.); u. a. m. [jetzt auch die epidaurischen Pinakes: *Eph. archaiol.* 1883 S. 197 ff. und 1885 S. 1 ff.]

154) Dann wären die Nymphen die Repräsentantinnen des »*biceps Parnasus*«.

155) Vgl. dazu Plut. Quaest. symp. IV 4; u. a. m.

156) Vgl. die Νύμφαι Ἰωνίδες (Paus. VI 22, 7; u. ö.); ferner die Weihegaben an die Nymphen verschiedener Heilquellen, z. B. der Aquae Apollinares; u. a. m.

einer solchen im Volksmund umgehenden Reise des Chiron (Paus. V 5, 8ff.): der von den Pfeilen des Herakles verletzte Kentaur badet im Anigros, und später war da eine Höhle der Ἀνιγρίδες νύμφαι, in deren Nähe allerlei Hautkrankheiten geheilt wurden. Ob auf dem Vasenbilde dieses Bad des Kentauren bei den Nymphen des Anigros dargestellt wird, mufs dahingestellt bleiben — ein Komödiendichter konnte sich irgend eine Krankheit und irgendwo eine Heilung des Chiron erdenken und das Vasenbild kann grade darauf zurückgehen. Genug dafs hier eine Badereise des erkrankten alten Chiron dargestellt ist.

Y. Krater (sog. *vaso a campana*), früher im Besitz Townley's, jetzt im British Museum no. 1312: hier zum ersten Mal abgebildet (nach einer durch Hrn. A. S. Murray freundlichst vermittelten Bause); vgl. *Catal. of vases* II p. 41. — *Rev.* Eine nackte Frau, auf Fels sitzend und eine Schale haltend, blickt um. Grobe Zeichnung.



²/₃ des Orig.

Die Darstellung ist auf die Figur eines Schauspielers beschränkt. Derselbe ist mit Ärmelanaxyriden, Polster, grofsem Phallos und kurzem Chiton ausgestattet; seine Maske ist in dem unteren Theile sehr unförmlich-häfslich verbildet: Mund und Kinn ragen weit hervor, die kleine Nase erhebt sich schnabelartig[157], auf der dicken Oberlippe sprofst ein langer Schnurrbart; das Auge ist sehr klein[158]; das Haar trägt er unter dem Ohr in einem Büschel vorgekämmt, über der Stirn aber in einer hohen Tolle[159] emporstehend. Die Füfse sind unbeschuht[160]. Der Schauspieler — wegen des barbarischen Bartes mufs man an einen Ausländer oder vielmehr an einen Sklaven denken — hebt bewegt beide Arme, blickt um und macht sich eiligst davon: es ist als ob er irgend etwas Unerlaubtes oder Ungewöhnliches sehe[161] und nun aufgeregt leise und ängstlich fortschleiche. Oder hat er etwa die Tänie, welche er in der Rechten trägt, irgendwo — z. B. von der Stele — entwendet? Hinter ihm zur Raumfüllung eine Stele und darüber eine Phiale oder ein Ball. Die Darstellung ist ungemein ausdrucksvoll in der Wiedergabe der vorauszusetzenden Situation.

157) Ähnlich z. B. auf *Wr.*

158) Vielleicht ist zu vergl. (Aristot.) Physiogn. 3: δειλοῦ σημεῖα ... ὄμματα ἀσθενῆ καὶ σκαρδαμύττοντα, κτλ. und weiterhin ebenda: τὰ μὲν γὰρ ταχέως σκαρδαμύττοντα τῶν ὀμμάτων τὰ μὲν δειλὸν τὰ δὲ θερμὸν σημαίνει; ferner 6: οἱ σκαρδαμύττοντες δειλοί, ὅτι ἐν τοῖς ὄμμασι πρῶτα τρέπονται.

159) Eine kleine Tolle z. B. auch auf *O.*

160) Wenigstens sicher der rechte Fufs.

161) Ist etwa die nackte Frau auf der Rückseite der Grund seiner Aufregung?

Z. Krater (sog. *vaso a campana*) im British Museum *Cat. of vases* II no. 1333: abg. Hancarville *Ant.* IV 118 (66)[162]. — *Rev.* Jüngling und Frau in Gespräch; beide bekränzt und bemäntelt.

Der jugendliche Dionysos (*sic*), epheubekränzt und mit einer Tänie geschmückt, beschuht und mit Mantel versehen, lehnt sich mit dem linken Ellenbogen auf einen Stab und hält in der Linken zwei Äpfel einem Schauspieler hin, welcher vergnüglichst vor ihm tanzend das rechte Bein hochhebt und beide Arme ausstreckt, indem er zugleich auf dem Kopfe balancierend einen sehr grofsen wannenartigen Korb[163] trägt; der Gott aber, bei der Bewegung des Schauspielers für den Inhalt des Korbes fürchtend, hebt die rechte Hand empor um denselben zu halten, falls er aus dem Gleichgewicht kommen und wanken sollte. Der Schauspieler, in Vorderansicht, hat Ärmelanaxyriden[164] und rothbraunen Phallos, Polster und enganliegendes rothbraunes Gewand; das Gesicht, mit grofser Nase und vielen Runzeln, langem weifsem Spitzbart und weifsem Haupthaar, ist frei von jeder maskenhaften Verzerrung; der Ausdruck höchsten Vergnügens weist auf übermüthige Weinlaune hin[165].

a. Krater (sog. *vaso a calice*) aus Bari, früher in der Sammlung Mastrilli, jetzt im British Museum *Cat. of vases* II no. 1433: abg. und bespr. Passeri *Pict. etr.* III 255 und 256; Mazochi *Tab. Heracl.* p. 138; Hancarville *Ant.* III 108 (IV 4); *Élite céramogr.* I 36; Millin *Gal. myth.* 13, 48 (= 141, 275 Guigniaut); Müller-Wieseler D. a. K.³ II 18, 195; Wieseler Theaterg. Denkm. IX 14 S. 61 f.; Geppert Altgr. Bühne III 2; Schreiber Kunsthist. Bilderatl. V 13; u. a. m. Der Dädalos allein ist abgeb. bei Panofka Ant. Weihgeschenke II 7 (Berl. Akad. Abh. 1839). Vgl. noch *Mus. P. Cl.* III p. 13s. und IV p. 85, 1 (*ed. mil.*); Otfr. Müller Dor.² II S. 347 f.; Jahn Arch. Ztg. 1853 S. 167, 73; Welcker Gr. Götterl. II S. 689; Lorenz Epicharmos S. 24; u. A. Die eingeritzten Inschr. *C. I. G* 8351[166]. — *Rev.* Grabspende; viel übermalt.

Auf dem durch einfache Pfosten getragenen Logeion, dessen Vorderwand mit zwei Kränzen geziert ist und zu dem eine Treppe hinaufführt (ebenso *M*), sitzt in der Mitte auf stattlich geschnitztem Thronsessel (mit Rückenlehne und Fufsschemel) Hera, inschriftlich bezeichnet (Ͱηρα), in Schuhen Chiton und Mantel, auf dem Haupte eine breite Stephane, in der R. das Scepter mit Palmette aufstützend; sie ist maskenlos gezeichnet um ihre ganze Schönheit vorführen zu können. Vor ihr kämpfen ihre beiden Söhne, Ares und Hephaistos, um ihre Befreiung von dem verhängnifsvollen Thronos, den der fern vom Olymp weilende Hephaistos ihr als trügerisches Geschenk gesendet hatte und von dem sie sich nicht wieder zu erheben vermochte[167]. Vergebens war alles Bemühen der Olympier[168]; da macht sich Ares bramabarsierend anheischig, ihn mit Gewalt zurück zu führen[169] und zur Lösung der Hera zu zwingen. Diesen Versuch des Ares, der bekanntlich mifsglückte[170], führt das Vasenbild vor[171]: die beiden Götter kämpfen miteinander —

162) Mir ist hier nur die Abbildung des franz. Nachdrucks von David (Paris 1785) zugänglich.

163) Concentrisch mit Palmetten und Zickzacklinien geschmückt.

164) An Beinkleidern und Ärmeln läuft je ein Streifen entlang; vgl. ebenso z. B. auf *z*.

165) Der englische Katalog sieht in der Darstellung »*perhaps a parody on the myth of Atlas*« und in dem Schauspieler »*Seilenos, poised on his left leg, and supporting on his head a large vase or basket in the form of the Atlantean hemisphere*«. Sehr geistreich, aber nicht richtig! Der Schauspieler ist nicht Silen (vgl. dazu *C*), greift nicht nach den Äpfeln, tanzt und springt statt unter der Last zu schwitzen u. s. w.

166) Birch's Zweifel an der Echtheit (*Bull. dell' Inst.* 1850 p. 10) ist wol unbegründet — wer hätte in der Mitte des vorigen Jahrhunderts diese seltenen mythologischen Namen gefälscht haben können?

167) Zum Mythos und dessen Darstellung vgl. Waentig *de Vulcano in Olympum reducto* 1877.

168) Vgl. Alkaios fr. 11 Bergk: ὥστε θέων μηδέν' Ὀλυμπίων λῦσαι ἄτερ Fέθεν (τοῦ Ἡφαίστου).

169) Vgl. Sappho fr. 66 Bergk: ὁ δ' Ἄρευς φαῖσί κεν Ἄφαιστον ἄγην βίᾳ.

170) Vgl. den hergehörigen Streifen der Françoisvase (*Mon. dell' Inst.* IV 56), den Waentig a. a. O. p. 35 nicht völlig richtig erklärt hat: Ares sitzt niedergeschlagen wegen seines mifsglückten Versuches und getröstet von Athene da, während Aphrodite den vom Dionysos zurückgebrachten Hephaistos empfängt, was für Ares neue Kränkung einschliefst.

171) Anders freilich Kuhnert XV. Supplementband der Jahrb. für class. Philol. S. 197, welcher das Vasenbild auf des Aristophanes verlorene Komödie »Daidalos« (nach ihm eine Parodie der Kreter des Euripides) deutet: Hera gekränkt durch Zeus' Liebschaften zürnt dem dabei

Hephaistos hier leicht verständlich[172] Δαίδαλος[173] benannt, die Lanze hochhebend und vordringend; Ares, hier Ἐν[ε]υάλιος[174] bezeichnet, die Lanze zur Gegenwehr einlegend und zurückweichend, wodurch der Maler den Ausgang des Kampfes uns andeutet. Dem Kriegsgotte wendet auch Hera das Antlitz zu — sieht sie etwa das Vergebliche seines Thuns ein? Hephaistos, in Schuhen und Ärmelanaxyrides[175], Polster und Chiton, auf dem Haupte den Pilos der oben abgestumpft und mit einem Zweiglein verziert ist, in den Händen den Schild und die lange Lanze, trägt eine runzelige unförmliche Maske mit weit vorspringenden Lippen, die ein struppiger Bart umhängt; Ares, gleichfalls in Schuhen und Ärmelanaxyrides[175], Polster und Chiton, in den Händen Schild (Z.: Seestern) und langen Speer[176], an den Waden beschient, auf dem langbelockten Kopf den Helm mit wallendem Busch und zwei aufrechtstehenden Federn[177], zeigt ein bartloses Gesicht mit regelmäfsigen Zügen, so dafs wir auch hier wie bei der Hera zwar eine Maske anzunehmen haben, aber der Künstler hat sie nicht gemalt, um dem häfslichen Hephaistos den schönen Ares in wirksamen Gegensatz gegenüber zu stellen. Zu beachten ist, dafs beide Götter ohne Phalloi[178] sind. Den leeren Raum füllen oben eine Frucht (in Form einer Granate), zwei Bukranien mit Vittae, ein Spiegel und ein Phiale, unten hinter Hephaistos eine Blumenstaude: der Kampf findet also im Freien statt, vor der Wand des olympischen Palastes — wenn wir auf diese ausfüllenden Gegenstände besonderes Gewicht legen wollen.

b. Krater (sog. *vaso a campana*), früher in der Sammlung Pourtalès no. 313 (328), jetzt im British Museum *Cat. of vases* II no. 1438: abg. und bespr. Passeri *Pict. etr.* III 206; Panofka *Ant. Pourtalès* pl. 10 p. 63ss.; Bilder ant. Leb. XIX 10; Griechinnen und Griech. II 10; Champfleury *Caric. ant.*[2] p. 226; Wieseler Theaterg. Denkm. IX 12; Schreiber Kulturhist. Bilderatl. V 6. Vgl. noch Rochette *Journal des Sav.* 1835 p. 225 und *Mém. de Numism.* p. 254; Otfr. Müller Gött. gel. Anz. 1837 S. 1880; u. A. — *Rev.* Zwei Jünglinge, in Mänteln, mit Zweig und Stock der Eine, der Andere mit Binde und Früchten. Bunte Zeichnung (weifs, rothbraun, hellgelb) später Zeit.

Dargestellt ist ein nächtlicher Besuch bei einer Frau. Dieselbe, in reichbesticktem Chiton und Kopftuch, erscheint am Fenster, an welches der Liebhaber

hilfreichen Daidalos und ruft gegen diesen ihren Sohn Ares herbei; in Hera's Gegenwart findet zwischen beiden das Turnier statt. Über den Inhalt dieser Komödie sind wir allerdings im Klaren: es scheint sicher Zeus' Liebeswerben um Leda den Hauptinhalt gebildet zu haben (fr. 1; 4 und 5 Meineke); wefshalb sie dagegen den Titel »Daidalos« führte und ob des Ikaros' Vater persönlich darin vorkam, ist durchaus nicht sicher. Die Erwähnung der daidalischen Statuen (fr. 2) zwingt nicht zu dieser Annahme, ebensowenig wie der Titel — Zeus, εἰς πολλὰ ἑαυτὸν μεταβάλλων καὶ πλουτῶν καὶ πανουργῶν. gleicht *mutatis mutandis* einem bez. dem beweglichen vielersinnenden Künstler und könnte deswegen wol den Beinamen oder Spitznamen »Daidalos« führen und der Komödie des Aristophanes wie der gleichnamigen des Platon (fr. 1. 2) zum Titel verholfen haben. Wie sich das nun aber auch verhalten haben mag — jedenfalls ist Kuhnert's Erklärung des Vasenbildes als eine directe Illustration eines Aristophaneischen Stückes bei der späten Entstehung des Bildes nicht möglich, ganz abgesehen davon, dafs die Verquickung des Künstlers Daidalos mit Zeus und Leda sehr unwahrscheinlich ist.

172) So auch Jahn Arch. Aufs. S. 129.

173) So heifst er wahrscheinlich auch Pind. Nem. IV 95 (60) und Eur. Herc. fur. 469 (vgl. dazu jedoch Haupt *Opusc.* II 262 ss.).

174) So heifst er inschriftlich auch auf der Kypselidenlade (Paus. V 18, 5); vgl. mehr bei Lobeck Soph. Aias[3] zu Vers 179.

175) Zu beachten ist, dafs die Beinkleider der Anaxyriden in der Kniegegend festgebunden sind.

176) Wenn es im englischen Katalog heifst: »*round the saurôtêr or butt end of his spear is the ankylê or thong for hurling it, represented by a spiral line*«, so ist das ein Irrthum. Die »*Ankyle*« findet sich nie und kann sich nie am äufsersten Ende des Speerschaftes finden und ist auf den Darstellungen stets als das was sie war, als Schleife oder Öse oder aber gelöst dargestellt: vgl. Merimée *Rev. Archéol.* NS. II p. 210 s.; u. a. m.

177) Bei Kriegern unteritalischer Kunstwerke sind diese Helmfedern, die auch Lamachos Arist. Acharn. 1113 ff. sich ansteckt, nicht selten: vgl. z. B. die Wandgemälde *Bull. Nap. Arch.* NS. IV 4 ss. oder *Mon. dell' Inst.* VIII 21; die Vasenbilder Neap. Vasens. No. 776; 784; 861; 871; u. s. w.

178) Die Phalloi sind aber doch wol erst bei der Übermalung verschwunden? Der englische Katalog thut ihrer auch nicht Erwähnung.

die Leiter[179] angelegt hat und zu dem er heraufsteigt: während er sich mit der L. (in der er eine Binde trägt) an der Leiter festhält, wendet er erfreut und begehrlich das Gesicht zur Frau empor und reicht ihr in der R. Früchte[180] hin — ἠνίδε τοι δέκα μᾶλα φέρω, sagt der Ziegenhirt bei Theokrit (III 10), als er seiner Amaryllis ein Ständchen bringt. Der Liebhaber, in Ärmelanaxyriden und Schuhen, Polster und braunem eng anliegendem Tricotgewand, ist bärtig und runzlig; sein Phallos ist bemerkenswerth klein. Zugegen ist ein Begleiter oder Diener, in Ärmelanaxyriden und Phallos, Polster und weifsem eng anliegendem Gewand, mit langem Spitzbart und Runzeln; er richtet sich auf den Fufsspitzen hoch empor, um die Frau sehen zu können, und hält in den Händen Fackel[181] — es ist Nachtzeit — Kranz und eimerartiges Gefäfs[182], welche Dinge zusammen mit den Kränzen, welche die beiden Schauspieler tragen, darauf hinweisen, dafs sie beide vom Symposion kommend schwärmen, »Komastai« sind. Hinter dem Begleiter raumfüllend eine Blattstaude. Die Deutung der Scene unterliegt m. E. keinem Zweifel: es ist wie Panofka zuerst behauptet hat eine namenlose Alltags- oder vielmehr Allnachtsscene, in der ein verliebter Alter zur jugendlich-schönen Hetäre ins Fenster steigt[183]. Die Hetäre erwartet am Fenster ihren Buhlen, grade wie in der bekannten Scene der Ekklesiazusen (877ff.) die Hetären bemalt und geputzt auf die Nachtschwärmer warten: auf der Vase ist nicht nur die Frau geputzt, sondern auch ihr Haus festlich mit Kränzen geschmückt, welche zugleich den leeren Raum jederseits vom Fenster künstlerisch füllen. Eine mythologische Deutung auf Zeus und Alkmene[184] oder auf Dionysos und Althäa[185] dünkt mich durch Nichts gerechtfertigt; dann hätte der Maler durch irgend Etwas den Zeus — vgl. *Ip* — oder den Dionysos, dessen Komos vor Althäa's Haus sein Begleiter Silen rühmt[186], als solchen kenntlich machen müssen. Die Kränze am Haus, obgleich aus Weinlaub bestehend, können doch für Dionysos nichts beweisen: die Hetäre hat der Liebe Haus damit geschmückt; bei dem Gedanken an Symposion und Komos ist der Maler dazu gekommen, Weinlaub zu malen. Auch müfste bei Dionysos der Begleiter und Diener Silen oder aber ein Satyr sein. Auf dem Vasenbilde ist eben nur eine Genrescene dargestellt, kein Liebesabenteuer eines Olympiers.

c. Önochoe aus Nola, früher in der Sammlung Pourtalès no. 314 (329), jetzt im British Museum *Cat. of vases* II no. 1445: abg. und bespr. Panofka *Cab. Pourtalès* pl. 9 p. 64ss. und Arch. Ztg. 1849 Taf. IV 2 S. 38ff.; Wieseler Theatergeb. Denkm. IX 10 S. 57f. und S. 118; vgl. aufserdem Otfr. Müller Gött. gel. Anz. 1837 S. 1880; Welcker Arch. Ztg. 1849 S. 85f.; u. a. m.

Dargestellt ist ein komischer Schauspieler, welcher durch die eingekratzte (*sic*) oskische Inschrift[187] (SANTIA rückläufig) als *Xanthias* d. h. als Allerwelts-Sklave[188] bezeichnet wird. Er[189] steht, die Beine kreuzend und auf den knotigen Krückstock in der Linken gestützt, in Vorderansicht neben einer kleinen Heraklesstatue[190].

---

179) Vgl. dazu Anm. 62.

180) Diese Früchte fehlen auf einigen Zeichnungen, werden aber im *Catal. of vases in the British Museum* II p. 135 ausdrücklich erwähnt.

181) Vgl. dazu Aristoph. Ekkles. 978.

182) Etwa ein Psykter (vgl. dazu 9. Hall. Progr. Anm. 37) oder ein Weinvorrathsgefäfs. Doch könnten in dem Gefäfs auch noch mehr Äpfel liegen.

183) Vgl. Xenarchos bei Athen. 569c: αὐταὶ (ἑταῖραι) βιάζονται γὰρ εἰσέλκουσί τε τοὺς μὲν γέροντας ὄντας ἐπικαλούμεναι πατρίδια, κτλ.

184) So z. B. Rochette und Otfr. Müller a. a. O.

185) So z. B. Wieseler und Schreiber a. a. O.; auch Overbeck Kunstmyth. II S. 404.

186) Eurip. Kykl. 37 ff. Über einige ganz fälschlich auf Dionysos und Althäa bezogene Vasendarstellungen vgl. Welcker Nachtr. S. 299; Creuzer Symbolik² III S. 473ff.

187) Fabretti *C. I. Ital.* 2840 = Zvetajeff *Syll. osc.* 138; vgl. dazu Mommsen Unterital. Dialekte S. 189 no. XXXIIa; Huschke Osk. sab. Sprachdenkm. S. 165 no. XXXV.

188) Vgl. dazu Äsch. II 157 (ὁ τοὺς Καρίωνας καὶ Ξανθίας ὑποκρινόμενος κτλ.); Benseler Griech. Eigennamen s. v.

189) Kein Phallos.

190) Da Herakles Patron der Parasiten (vgl. Bergk bei Meineke *fr. com. gr.* II 2 p. 1023), so möchte Wieseler a. a. O. S. 118 in diesem Xanthias einen Parasiten erkennen — möglich aber durchaus nicht nothwendig.

Der Schauspieler ist in Sandalen[191] und Chiton, der mit Franzen[192] besetzt ist und lange Ärmel hat; über der l. Schulter und Arm liegt der kurze gleichfalls befranzte Mantel mit grofser Troddel an dem einen Zipfel; die Beine sind unbekleidet gedacht. Seine Maske[193] ist kahlköpfig, mit weifsen Haarresten die über den Ohren vorgekämmt sind; die Augenbrauen sind hochgezogen, die Nase dick, der weifse Schnurrbart lang, der weifse Kinnbart spitz. Pfiffigen und schlauen Ausdrucks, zieht er den Mund zum Lächeln breit und hebt lebhaft Zeige- und Mittelfinger (die er aufrecht zusammengedrückt hat) der Rechten, um zu reden. Zur Raumfüllung unten eine zweihenkelige Trinkschale.

d. Skyphos, früher in der Sammlung Blayds, jetzt im British Museum no. 1490: hier zum ersten Mal abgebildet nach einer durch Hrn. A. S. Murray gütigst vermittelten Bause; vgl. *Catal. of vases* II p. 150. — *Rev.* Ein bartloser Satyr, in den vorgestreckten Händen eine Chlamys haltend, eilt herbei (vielleicht um bei dem Vorgang auf der anderen Seite zugegen zu sein). Grobe Zeichnung.

Ein Schauspieler, mit Ärmelanaxyrides, Polsterung, Phallos und Mantel, unter dem er die linke Hand in die Seite gestemmt hat, setzt schreitend den rechten Fufs auf die Stufen (ἀναβαθμοί) einer Thür und streckt die Rechte nach einer Frau aus, die sich hinter den Thürflügel versteckt hat[194] und nur wenig hervorguckt; sie ist beschuht und ganz in den Mantel gehüllt[195]; der linke Arm (unter dem Mantel) liegt an ihrem lockigen Hinterkopfe. Trefflich ist in der Maske des Mannes die begehrliche Lust nach dem Weibe wiedergegeben: man betrachte den offenen Mund, den ziegenartigen Bart am Kinn, die kleine Stumpfnase[196]. Die Thür, an der verzierende



$^2/_3$ des Orig.

[191]) Sie sind weifs bemalt; an dem einen bemerkt man die »Strippe« um den Hacken bequem heraufzuziehen (vgl. ebenso *F*).

[192]) Vgl. ebenso *Fi*.

[193]) Vgl. dazu Pollux IV 149: ὁ μὲν πάππος (in der neuen Komödie) μόνος τῶν θεραπόντων πολιός ἐστι, καὶ δηλοῖ ἀπελεύθερον.

[194]) Vgl. ein gleiches Motiv auf der Kentauromachie der Wiener Vase V 166 (abg. Arch. Ztg. 1883 Taf. 18; u. ö.); u. a.

[195]) Sie mag vor dem Manne den »Manteltanz« aufgeführt haben; vgl. dazu 4. Hall. Winckelmannspr. S. 13 ff.; auch oben *B*. — Diesen »Manteltanz« parodiert ohne Zweifel der Phlyake der Reliefönochoe im Wiener Antikenkabinet (IV No. 196: abg. Arch. Ztg. 1855 Taf. 78, 1.2; vgl. S. 57 und S. 94 ff.).

[196]) (Aristot.) Physiogn. 6: οἱ δὲ σιμὴν (τὴν ῥῖνα) ἔχοντες λάγνοι.

Knöpfe[197] und der Klöpfel (ῥόπτρον) angebracht sind, ist auf der einen Seite durch eine ionische Säule begrenzt; darüber ragt das Dach hervor, von einem Querbalken gestützt[198], dessen Ende in einen Vogelkopf ausläuft. Zur Raumfüllung oben eine grofse Weintraube zwischen zwei Blättern.

e. Krater (sog. *vaso a calice*) aus Egnatia[199], früher im Besitz Sir Wm. Temple's, jetzt im British Museum: abg. und bespr. Wieseler *Annali* 1853 Tav. E p. 48s. — Die Rückseite ist ohne Schmuck.

Ein Schauspieler eilt ebenso vergnüglich als geschäftig vorwärts, in beiden Händen einen vierbeinigen kleinen Speisetisch vorsichtig herbeitragend, auf dem ein grofser Spitzkuchen (πυραμίς) steht. Der Komiker, ausstaffiert wie gewöhnlich, hat rothbraune Schuhe, weifsen Chiton und rothbraune Ärmelanaxyriden an. Die Maske ist kahlköpfig und zeigt nur über den Ohren noch je ein Büschel rother Haare[200]; durch die Mundöffnung der Maske scheinen Zähne sichtbar sein zu sollen; zwei Perlenreihen schmücken die Stirn. Mit Recht vergleicht Wieseler die Maske des einen Dieners in der neuen Komödie 'κάτω τριχίας ἢ κάτω τετριχωμένος' welche Pollux IV 149 so beschreibt: ἀναφαλαντίας ἐστὶ καὶ πυρρόθριξ, ἐπηρμένος τὰς ὀφρῦς. Also ein Sklave — etwa Pyrrhias geheifsen (vgl. dazu Arist. Frösche 730; u. a. m.) — der aufwartet. Zwei Lorbeerstauden dienen zur Einrahmung, zwei Ziegenschädel zur Raumfüllung.

f. Dickbauchige Önochoe, früher in der Sammlung Blacas, jetzt im British Museum: abg. und bespr. Panofka *Mus. Blacas* pl. 26 B. p. 78ss.; Wieseler Theaterg. Denkm. Taf. A, 26 S. 112; vgl. Heydemann 7. Hall. Progr. S. 22.

Herakles, mit Ärmelanaxyriden und Phallos, Polster und enganliegendem Tricotgewand, Exomis und Löwenrachen auf dem Maskenkopf der sich durch weitgeöffneten Mund auszeichnet, in der L. ein grofses Brod, verfolgt mit erhobener Keule in der R. eine Frau, welche, umblickend und dem stets dürstenden Heros eine Weinkanne zeigend, von dannen eilt; diese Frau, in Chiton und Mantel, Schuhen Haube und reichem Schmuck, ist ohne Maske dargestellt — ihre Schönheit sollte den Helden wol auch reizen und sie liefs der Künstler daher ohne die doch immer entstellende Maske und Polsterung. Im leeren Raum Ball, Blätter und Fensteröffnung (?). Ob die Frau, in der auch ich nur eine Hetäre[201] oder etwa eine Schankwirthin zu erkennen vermag, neckisch oder ernsthaft den Krug ihm vorenthält, mufs dahingestellt bleiben; Herakles nimmt es jedenfalls sehr ernst, denn sonst würde er nicht die Keule heben. Aristophanes läfst die Herbergsmutter[202] in den Fröschen (549 ff.) erzählen, dafs Herakles, nachdem er Alles nur irgend Efs- und Trinkbare verzehrt und sie nun Bezahlung gefordert, sie angestiert und angebrüllt, dann das Schwert gezogen habe wie ein Rasender, so dafs sie erschreckt auf das Dach geflüchtet — er aber mit den Resten unbezahlt davongegangen sei. Ähnlich mag vielleicht die Scene des Vasenbildes zu deuten sein: eine Wirthin rettet noch grade den Krug, Herakles aber verjagt die Frau, ärgerlich dafs ihm zum Brod das Getränk fehlen soll.

g. Krater (sog. *vaso a campana*), früher im Besitz Alessandro Castellani's, jetzt im British Museum: zuerst kurz beschrieben im *Guide to the second Vase room* I p. 4 no. 19; hier abgebildet nach einer durch Hrn. A. S. Murray gütigst vermittelten Durchzeichnung. — *Rev.* Zwei bekleidete Frauengestalten. Bunte überladene Zeichnung.

---

197) Vgl. ebenso die Thüren au *D P.*

198) Vgl. dazu *K X q.*

199) *Annali* a. a. O. ist als Fundort »*S. Ignazio*« angegeben; dafs dies in der That wie verschiedentlich vermuthet worden ein Druckfehler für »*Egnazia*« sei, ergibt sich aus dem Inventar der Sammlung Temple, wo bei der betreffenden Vase »*from Egnatia ora Fasano*« bemerkt wird, wie mir Herr A. S. Murray auf meine Nachfrage mitzutheilen die Freundlichkeit hatte.

200) Vgl. dazu Anm. 48.

201) So ähnlich Wieseler a. a. O.; nach Panofka wäre es »Hebe«.

202) Diese »Schankwirthin der Unterwelt« selbst möchte Otfr. Müller Gött. gel. Anz. 1838 S. 1753 = Kl. deutsche Schr. II S. 499 in der Frau des Vasenbildes dargestellt sehen.



²/₃ des Orig.

Die hohe Bühne wird von drei dorischen Säulen (mit Abakos) getragen und ist am Hyposkenion mit Tänien und Rebzweigen reich verziert; jederseits erhebt sich der Pfosten der die Scene begrenzenden Seitenwand. Innerhalb dieses Bühnenraums geht die zweifigurige Darstellung vor sich: ein Mann in weiſsem Bart sowie weiſsem kurzgeschnittenem und emporstehendem Haar, durch Krückstab (καμπύλη) und besticktes Mäntelchen ausgezeichnet, hat mit der Rechten einen jüngeren Mann (mit schwarzem Haar und Bart) am linken Handgelenk gepackt und will den zurücktaumelnden, der in den Händen Schale[203] Tänie und Eimerchen trägt, vorwärts- oder fortführen[204]: die Gegenstände in den Händen sowie der Kranz um sein Haupt verrathen, daſs der jüngere Mann trunken von einem Symposion heimkehrt. Vielleicht ist er auf der Straſse — die Gans und die Rebstaude, welche zugleich raumfüllend angebracht sind, weisen aufs Freie — von dem Greis, seinem Vater, angetroffen worden und wird nun nach Hause (etwa von den Hetären auf der Rückseite fort?) geschleppt. Beide Schauspieler tragen Ärmelanaxyrides, Polster, kurzen Chiton und Masken, beide sind barfüſsig und haben den Phallos aufgebunden. Die Masken sind ausdrucksvoll und mäſsig verzerrt; die Ohren sind breit und rund gezeichnet[205] — nach Pollux IV 144 war die Maske des ἕτερος πάππος in der neuen Komödie ὠτοκαταξίας. Oben schlieſst eine Weinrebe mit Tänie die Darstellung ab.

h. Önochoe aus Unteritalien, früher bei Alessandro Castellani (*Collection* 1884 no. 117), jetzt im British Museum: abg. und beschr. *Collection Al. Castellani* 1884 p. 24 No. 117; danach hier wiederholt.

Dargestellt ist der Raub des troischen Palladions. Voraneilt Odysseus, am

[203]) Oben mit jenen runden weiſsen Punkten besetzt, welche sich auf Zeichnungen dieses späten überreichen Styls überall zur Verzierung einzustellen pflegen.

[204]) Nur scheinbar ist sein rechter Fuſs auf den linken des sich sträubenden Mannes gesetzt.

[205]) Vgl. dazu *D q* und 9. Hall. Progr. S. 5.



$^2/_3$ des Orig.

Pilos erkenntlich, um den linken Arm, in dem er das Xoanon trägt, den Mantel, in der gesenkten Rechten das breite Schwert. Vom komischen Kostüm zeigt er nur das aufgebundene Glied, sein dickes Gesicht mit langer Nase, struppigem Bart, flatterndem Haar ist höchst unschön — es braucht keine Maske zu sein, welche der Schauspieler trägt, wird es aber doch wol trotz dem geschlossenen Mund sein sollen. Der Held blickt im Lauf um nach dem ihm folgenden und nach ihm die Linke ausstreckenden Diomedes, welcher eine Kopfmaske[206] trägt: stumpfe Nase, starker Unterkiefer, dummer Ausdruck zeichnen dieselbe aus; um das Haar eine Tänie, auf den Backen spärliche Bartreste; Beine und Arme sind übertrieben hager und dünn. Der Tydide hat über den linken Arm schildartig den Mantel (»*chlamyde contorta astu clupeat braccium*« beschreibt es Pacuvius), im Nacken den Petasos dessen Bindeband um den Hals liegt, und an der linken Wade eine breite weiſse Periskelis (etwa Schluſs des Tricots?); ob er in der Rechten wie Odysseus das Schwert hält, ist in Folge seiner Stellung und des groſsen fächerartig ausgebreiteten Mantels zwar nicht ersichtlich, aber wol anzunehmen. Das Palladion, weiſs und gelb bemalt, ist bekleidet und mit Schild sowie Helm[207] ausgerüstet; die erhobene Rechte zückte wol ursprünglich den Speer. Zur Raumfüllung jederseits eine Lorbeerstaude und oben drei Schalen sowie Epheublätter; unten punktierte Fuſslinien. Auffällig ist auf dem eben beschriebenen Bilde, daſs Odysseus das Palladion hat und davonträgt, während auf den übrigen Darstellungen[208] — abgesehen von den

[206]) Allerdings ist ihr Mund nicht geöffnet; vgl. aber auch z. B. *O R.*

[207]) Mit groſsem Busch, der nach beiden Seiten in reicher Fülle herabfällt.

[208]) Zuletzt zusammengestellt von Jahn *Annali dell' Inst.* 1858 p. 228 ss. Hinzukommen z. B. *Mon. dell' Inst.* VI 51, D; Arch. Mittheil. Athen. II 11; Arch. epigr. Mitth. Öst. III S. 37; Siebentes Hall. Progr. III 5; u. a. m.

Monumenten, welche jedem der beiden Helden ein Palladion zutheilen[209] — stets Diomedes derjenige ist, welcher das Götterbild ergreift, davonträgt oder hält. Aber diese Abweichung vom Landläufigen ist grade, wenn mich nicht Alles täuscht, der Angelpunkt der komischen Scene: Odysseus, gerieben und schlau wie immer, hat sich des Palladions, das Diomedes geraubt, auf irgend eine Weise bemächtigt und eilt nun mit seiner Beute vergnügt lächelnd von dannen, während der tapfere Diomedes vergebens nachläuft[210] und die Statue, die er erbeutet hat, zu ergreifen versucht. Es ist dies eine komische Änderung der Sage, von der uns bei Konon (Cap. 34) noch eine andere gleichfalls wol auf eine Komödie zurückgehende Wendung[211] erhalten scheint: Diomedes — welcher von den Schultern des Odysseus aus über die Mauer gestiegen war, den Gefährten aber trotz aller Bitten nicht nachgezogen und das Palladion allein erbeutet hatte — bemerkt im Mondschein, daſs der hinter ihm folgende Odysseus das Schwert zückt, um ihn zu tödten und sich den Ruhm des Palladionraubes allein anzueignen. Als er sich nun schnell umwendet und vertheidigen will, macht Odysseus schnell gefaſst gute Miene zum bösen Spiel höhnt den Tydiden wegen seiner Furcht und treibt ihn mit flacher Klinge scherzend vorwärts. Mich dünkt hier wie dort der Witz eines Komödiendichters unverkennbar, der auf Kosten des Diomedes den Erzschelm Odysseus verherrlicht.

i. Krater (*vaso a calice*), gefunden 1879 auf der Insel Lipara und jetzt in Besitz des Hrn. James Stevenson in Glasgow: abg. und bespr. von A. S. Murray *Journal of hell. stud.* VII p. 54 s. Pl. 62, 1; flüchtig und ungenau beschrieben in den *Notizie degli scavi* 1879 p. 192. Flotte Zeichnung; innere Detailmalerei zum Theil verloren. — *Rev.* »*The usual figures of Ephebi*«.

Dargestellt ist eine schlanke schöne Hetäre zwischen zwei greisen Männern. Die Frau, in langem gegürtetem Chiton, mit Schuhen und Halsband, in dem lockigen Haare ein breites Band, zeigt vom Theaterkostüm nur die langen mit einem Streifen besetzten Ärmel der Anaxyrides; zur Veranschaulichung ihrer Schönheit und Zartheit ist sie weiſshäutig gemalt; in den Händen hält sie ein Trinkhorn und am Henkel einen Eimer mit Wein. Sie wendet sich an den Alten zu ihrer Rechten und scheint ihm das Horn zu zeigen oder gar darzureichen — entrüstet wendet der Mann ihr den Rücken, stemmt die linke Hand in die Seite, streckt abwehrend die fünf Finger der Rechten empor und wendet polternd das zornige Angesicht auf sie; er ist dick aufgepolstert und Reste vom Phallos sowie den Ärmelanaxyriden sind noch deutlich erkennbar. Der Alte auf der anderen Seite der Frau, in langem weiſsem Spitzbart, die weiſsen buschigen Augenbrauen hochgezogen, das weiſse Haar über der Stirn in zwei kleinen Spitzen aufgestrichen, freut sich wol an der Aufregung des Gefährten und an der Abweisung der Frau: er ist in einen kurzen[212] mit Franzen (vgl. dazu *Fc*) besetzten Mantel gewickelt und stützt sich mit beiden Händen auf einen sehr langen Krückstock auf; Anaxyriden, Schuhe und Polster vervollständigen seine Erscheinung. Die beiden Masken sind sehr ausdrucksvoll[213].

---

[209]) Die drei bisher bekannten Monumente mit »Doppelpalladion« vgl. bei Jahn *Annali* 1858 p. 252 ss.

[210]) Tappt Diomedes etwa im Dunkel einer mondscheinlosen Nacht nach? Die Haltung des Kopfes wie die Bewegung des Körpers lieſsen eine solche Annahme wol zu.

[211]) Anders freilich Klein Arch. epigr. Mitth. Österreich III S. 39, der darin eine gute alte Überlieferung und die ursprüngliche Fassung des späteren Sprichwortes »ἡ Διομήδειος ἀνάγκη« erkennen möchte.

[212]) Fast bis an die Kniee reichend verdeckt er den Phallos, der doch wol vorauszusetzen ist.

[213]) Wenn Murray a. a. O. es für möglich hält, daſs hier dargestellt sei »*a parody of Helena and the old men of Troy who admired her so much as not to wonder at the long war in such a cause. Or we might identify the group with some scene in the lost comedy of Alexis, entitled Helena and her Suitors, of which there remain only a few words at the point where she speaks of her suitors with disdain*« — so vermag ich diesem Flug der Interpretation nicht zu folgen. Was soll z. B. bei jener Scene der Teichoskopie Trinkhorn und Eimer in Händen der Helena? u. s. w.

k. Krater (sog. *vaso a campana*), früher im *Museo filarmonico* zu Verona, seit Ende des vorigen Jahrhunderts im Louvre[214]: öfter ungenügend abg. Dempster *Etr. reg.* II 90 (mir nicht zugänglich); Maffei *Mus. Ver.* p. IX 1 = Wieseler Theaterg. Denkm. IX 8; Passeri *Pict. Etr.* II 164; Champfleury *Caric. ant.*² p. 234; gut und getreu ist dagegen die stark mitgenommene Zeichnung wiedergegeben Arch. Ztg. 1885 Taf. 5, 1 und S. 49. Vgl. aufser Wieseler (a. a. O. S. 56) jetzt Dierks Arch. Ztg. a. a. O. S. 48 ff. — *Rev.* Zwei sog. Manteljünglinge[215], im Gespräch gegenüberstehend; der eine hat einen Stab in der Rechten.

Auf dem Logeion stehen einander gegenüber zwei Schauspieler, in Ärmelanaxyrides, Polstern und Phallen, kurzen Chitones (ἑτερομάσχαλοι) und Masken; um den Kopf tragen sie Tänien. Der eine (zur Rechten des Beschauers), durch das umgewickelte Himation ausgezeichnet und durch den gekrümmten Stab, welchen er in der in die Seite gesetzten Linken nach hinten umgekehrt emporhält, steht ebenso sicher als selbstbewufst da und hebt heftig redend und befehlend den Zeigefinger der rechten Hand[216]. Der andere Schauspieler[217] dagegen, welcher zuhört und schüchtern, gleichsam »betreten« dasteht, hat den rechten Arm gesenkt und hält in der vorgestreckten Linken einen grofsen leeren Bauer oder Käfig — ohne Zweifel trägt jener, der sein Herr ist, ihm, dem Sklaven, irgend etwas zu thun auf, wobei der Käfig eine wichtige oder sogar die Hauptrolle zu spielen hat. Denn kein Korb — wie bisher alle Erklärer, auch zuletzt Dierks a. a. O. annehmen — sondern nach den aufrechten Stäben und nach der sich oben abrundenden Form zu urtheilen ein grofser Käfig oder Bauer[218] ist es, den der Sklave hält: vielleicht jenes glockenförmige Weidengeflecht, unter dem noch heute hier und da junge Brut zusammengehalten und geschützt wird (Küchleinstürze)? Oben zwei Rosetten und Punkte zur Raumfüllung.

l. Krater (*vaso a calice*) im Museum des Louvre: abg. beide Seiten in Originalgröfse auf einem Kupferstich der *Chalcographie du Louvre* (*Catal. des pl. gr. compos. le fonds de la Chalcogr.* no. 1399); verkleinert in der Archäol. Zeitung 1885 Taf. 5, 2 = Blümner-Dittenberger Griech. Antiq. III 2 S. 246 no. 16; vgl. dazu Dierks Arch. Ztg. a. a. O. S. 46 ff. — *Rev.* Der jugendliche Dionysos, nach links gewandt, mit Schuhen und Mantel, Tänie und Perlenbrustband, hat den r. Fufs auf eine Ranke hochaufgesetzt und die l. Hand mit Kranz und Thyrsos auf das rechte Knie gelegt; in der erhobenen Rechten hält er Tänie und Henkelkorb (wol mit Äpfeln gefüllt zu denken); vor ihm Altar mit Früchten. Überladene und späte Arbeit.

Auf der einen Seite ein komischer Schauspieler, vorwärtseilend und zum Dionysos (auf der anderen Seite) zurückblickend: der Gott spricht mit ihm und zeigt ihm wol den Korb mit Früchten. Der Komiker ist mit Ärmelanaxyrides[219] und zusammengebundenem Phallos, Polster und enganliegendem braunem Tricotgewand (mit grofsen weifsen Nullen) sowie Exomis ausgestattet; die runzlige stumpfnasige Maske ist bekränzt. Während er in der R. eine brennende Fackel hält, trägt er auf dem Kopfe und mit der erhobenen linken Hand einen sehr grofsen tiefen Korb, aus dem Brode, Spitzkuchen, Früchte hervorragen; aufserdem hat er in der Linken noch eine lange Tänie. Vor ihm ein Altar mit Früchten, hinter ihm eine Ente, die einen Wurm oder einen Halm verschluckt.

[214]) Gleichzeitig mit dieser Vase kamen aus dem Veroneser Museum nach Paris z. B. auch die beiden homerischen Relieftafeln *C* und *D* bei Jahn Griech. Bilderchr. S. 4 ff., welche jetzt im *Cabinet des médailles* aufbewahrt werden.

[215]) Nach Dierks a. a. O. S. 52: »die Schauspieler, im Haar die Binde, das Zeichen des Siegers, welche auf der vorderen Seite in ihrer Glanz- und Siegesrolle auftreten« — einer Deutung der ich nicht folgen kann, da das einfache Haarband durchaus nicht eine Siegerbinde zu sein braucht; vgl. 9. Hall. Progr. S. 19.

[216]) Nach Dierks »kostet er etwas und macht mit der rechten Hand den Gestus eines feinen Kenners, der ein Gericht probiert« — ich vermag dergleichen nicht zu erkennen und kann daher auch nicht an die Acharnerscene (V. 186 ss.) erinnert werden, wo die Friedensspenden gekostet werden.

[217]) Zur dicken überhängenden Oberlippe vgl. Anm. 96.

[218]) Kleinere Bauer auf Vasen z. B. Petersb. no. 1791 (*CR.* 1860 I); Museum zu Gotha (*Mon. dell' Inst.* X 37a); u. a. m. Gröfsere Bauer, dem obigen sich nähernd vgl. z. B. auf der Vase *N.*

[219]) Ein Streifen oder eine Naht läuft je an den Beinkleidern und an den Ärmeln entlang.

m. Krater (sog. *vaso a calice*) aus Grofsgriechenland, früher in der Sammlung Campana (Ser. IV no. 874), jetzt im Louvre zu Paris: abg. und bespr. Wieseler *Mon. dell' Inst.* VI 35, 2 und *Annali* 1859 p. 384ss. — *Rev.* Zwei Manteljünglinge; zwischen ihnen eine grofse Blumenstaude.

Auf einen mit gekreuzten Beinen ruhig dastehenden Schauspieler[220], welcher, in Anaxyriden, Polster, Chiton und Mantel, die Rechte auf dem Rücken gelegt hat[221] und mit der L. sich auf einen Stock aufstützt, eilt eine Frau zu, ihm beide Hände entgegenstreckend. Die Maske des alten Mannes ist bartlos und trägt einen Pilos[222]; der offne Mund erhöht ihren dummen Ausdruck. Die Frau, in langwallendem Chiton und reichbesticktem Mantel der den Hinterkopf verhüllt, in Schuhen, Armband und Zackenstephane, hat eine grofse Maske mit Runzeln und stumpfer Nase; deutlich erkennt man die Aufpolsterung des Leibes unter ihrer Gewandung. Hinter der Frau steht ein Mann oder vielmehr »ihr« Mann, wie die gleiche Zackenstephane die er trägt beweist, in Ärmelanaxyriden, Chiton, Schuhen, Polster und Phallos; er hat die L. in die Seite gesetzt und hält in der anderen Hand einen Knotenstab; seine Maske ist gewaltig stumpfnasig und bärtig. Eine Blumenstaude und ein Tänienende füllen den Raum. Die Deutung des Vasenbildes ist, den Motiven nach, nicht zu verfehlen: das Ehepaar eilt dem »*homo pileatus*« bewillkommnend entgegen, und zwar ist die Frau die aufgeregtere und zugleich energischere. Die richtige Namengebung aber scheint mir von Wieseler vorgeschlagen, der in dem Mann mit dem Schifferhut den Dulder Odysseus[223] erkennt und seinen Empfang durch Arete[224] und Alkinoos dargestellt sieht; zugleich weist er auf den »Odysseus ναυαγός« des Epicharmos[225] hin, in dem eine solche Scene, wie sie das Vasenbild bietet, leicht vorgekommen sein könnte — richtiger und näherliegend wäre es dann wol an den 'ναυαγὸν Ὀδυσσέα σολοικίζοντα' des Grofsgriechen Oinonas oder Oinopas[226] zu denken? Jedenfalls ersieht man, dafs die Person des heimkehrenden Laertiaden mehrfach parodisch behandelt wurde.

n. Dickbauchige Lekythos, wol aus Capua[227], früher bei Castellani (De Witte *Notice* 1865 no. 64 = *Catal.* 1866 no. 163), dann im Besitz Oppermann's (no. 95), jetzt im *Cabinet des Médailles* zu Paris: abg. und bespr. Heydemann 30. Berl. Winckelmannsprogr. Taf. no. 2 S. 9ff.; vgl. auch Helbig *Bull. dell' Inst.* 1864 p. 136.

Ein Komiker — in Ärmelanaxyriden und Schuhen, Polster und enganliegendem Gewand, den Phallos aufgebunden[228], den kurzen Mantel um linken Arm Rücken und Unterleib, in der Linken einen Stecken, mit grofser Maske, welche langen Spitzbart und starke Nase hat und mit einer Tänie umbunden ist, an der hinten ein Dorn mit Büschel am oberen Ende emporragt[229] — naht sich verwundert die Rechte hebend einem vor ihm auf der Erde liegenden Wickelkinde. Dies Kind ἐν σπαργάνοις ist aber nicht wie ich angenommen ein Knabe, sondern wegen der ausgesprochenen Brust doch wol als Mädchen aufzufassen; dafs es ziemlich grofs ist, trägt zur Erhöhung der Komik bei. Hinter dem Manne eine Stele oder

---

220) Jetzt ohne Phallos.

221) Dieser Arm ist auch wie der andere in den Mantel eingehüllt zu denken.

222) Oben ist die Öse sichtbar, an der solche Hüte aufgehängt oder gefafst werden.

223) Odysseus unbärtig z. B. auch Jahn Vasenb. Taf. 3; Neap. Vasens. 3235 (doch vgl. dazu *Annali dell' Inst.* 1858 p. 250, 5); u. a. Häufiger und ganz unzweifelhaft ist Odysseus ohne Bart dargestellt auf etruskischen Aschenkisten: vgl. z. B. Brunn *Urne etr.* I 41, 11; 44, 18; 86, 1; 2; 88, 1 (S. 117); u. a. m.

224) Vgl. zu Aretes Übergewicht Odyss. VII 53 ff.; u. s. w.

225) Erwähnt Athen. 619b und Poll. X 134; zu dem Fragment bei Diog. Laert. III 12(16), das von Einigen irrig dem Odysseus Nauagos zugetheilt wird, vgl. Lorenz Epicharmos S. 186 Anm. 4.

226) Athen. p. 20a und p. 638b.

227) So nach Helbig bei Stephani *CR.* 1869 S. 152 no. 6, während er im *Bull.* a. a. O. von einem »*nasiterno nolano*« spricht (dann fortfahrend erst von »*cose capuane*«); de Witte *Cat.* 1866 zählt die Vase unter »*Vases de la décadence. Apulie et autres fabriques*« auf, ebenso wie mir Castellani nur noch »Unteritalien« als Fundort anzugeben wufste.

228) Vgl. dazu auch Stephani a. a. O.

229) Vgl. das Gleiche auf *F W.*

vielmehr ein Altar[230], zur Andeutung und Raumfüllung der Scene; aufserdem Blätter und Ornamente im freien Raum.

o. Önochoe mit Kleeblattmündung im *Musée céramique de Sèvres* (no. 80): hier abgebildet nach einer Zeichnung, welche der gütigen Vermittlung des Hrn. Champfleury, Conservator des *Musée céramique* verdankt wird. Zeichnung flüchtig und spät.



²/₃ des Orig.

Ein Schauspieler — mit Dickbauch und Phallos, Ärmelanaxyriden und Schuhzeug; die Maske ist kahlköpfig und bärtig, mit starkvorspringender Stirn und grofser Stumpfnase — steht vor einem hohen Stuhl, auf dem ein Kissen liegt. Während der Komiker mit der R. das Kissen berührt, blickt er heuchlerisch aufwärts und streckt die linke Hand nach hinten abwärts: als wenn er sich fürchte den Stuhl zu berühren. Oder will er etwa das Kissen fortnehmen und herunterwerfen? Unterhalb der linken Hand findet sich ein (herabfallender) länglicher Gegenstand, etwa ein kleineres Kissen, das der Schauspieler vielleicht eben von dem Stuhl genommen und zur Erde geworfen hat?

p. Krater (sog. *vaso a campana*) aus Ruvo in der Vasensammlung der Ermitage zu Petersburg Katal. Stephani no. 1775: abg. und bespr. Stephani *Bull. hist. phil. de l'acad. des scienc.* XIII p. 145 ss. = *Mél. gr. rom.* II p. 1 ss.; Wieseler *Annali dell' Inst.* 1859 Tav. N. p. 379 ss. — *Rev.* Zwei Mantelfiguren.

Auf einem hohen ungefügen Thronos sitzt Zeus, in Ärmelanaxyriden und Mantel der den l. Arm nebst Schulter und Unterkörper bedeckt, in der Linken das Adlerscepter[231], auf dem Kopf das hohe modiosartige Diadema; seine Maske, durch kühne Adlernase[232] ausgezeichnet, ist im Ganzen von Übertreibung frei. In der erhobenen Rechten[233] hebt er den Blitzstrahl, um ihn auf den dicht vor ihm stehenden Herakles zu schleudern, welcher mit der R. seinem Munde eine Speise zuführt und verzehrt, die er aus der Schüssel in der anderen Hand genommen hat. Herakles trägt Ärmelanaxyriden, Polster und enganliegendes Tricotgewand, sowie Maske mit Bart und Löwenkopf; sein Glied ist wol mit der κυνοδέσμη zusammengebunden zu denken. Abgewendet von dieser Gruppe steht ein weifshaariger und weifsbärtiger Mann, mit Stumpfnase und grofsem Phallos, Ärmelanaxyriden, Polster und enganliegendem Gewand, um den Hals die Chlamys geknüpft, um den Kopf eine Tänie; die Maske ist wie die des Herakles nur mäfsig verzerrt. Während er die L. betend erhebt, giefst er aus einer Kanne in der R. die σπονδή auf die Stufe eines mit Blut reichlich bespritzten Altars (vgl. ebenso *NQ*). Die Situation ist unzweifelhaft: Herakles und sein Begleiter, doch wol Iolaos, wollen dem Zeus opfern; der Letztere libiert und adoriert, Herakles aber, statt die Schüssel mit den Opferfrüchten oder Opferkuchen auf den Altar zu stellen, tritt gefräfsig und übermüthig dicht vor Vater Zeus und verspeist in allerhöchst dessen Gegenwart eine Frucht, worüber Zeus ergrimmt mit den Füfsen strampelt und drohend den Blitz hebt. Ob er ihn auch schleudern wird, bleibe unentschieden; nützen wirds nicht. Ärgern mag den

230) Nach Helbig »*una cesta*«, was gewifs ein Irrthum ist.

231) Der Adler läfst — zur Verstärkung der Parodie — »kläglich« die Flügel hängen, wie Sittl Jahrb. für class. Philol. Suppl. XIV S. 20 richtig bemerkt.

232) Vgl. dazu Anm. 57.

233) Wol absichtlich verzeichnet, um die Anstrengung des Zeus noch lächerlicher zu machen.

Zeus auch, dafs der Heros die Schüssel weit nach hinten weghält — da wird er wol noch mehr, vielleicht Alles wegessen.

q. Krater (sog. *vaso a campana*) früher Campana (Ser. IV 865), jetzt in der Petersb. Ermitage Katal. Stephani no. 1777: abg. und bespr. Wieseler *Mon. dell' Inst.* VI 35, 1 und *Annali* 1859 p. 369 ss.; vgl. auch Heydemann 9. Hall. Progr. S. 21. — *Rev.* Frau mit Kasten gegenüber einem Jüngling mit Tympanon.

Dargestellt sind drei Schauspieler. Derjenige in der Mitte stellt den lockenumwallten Apollon dar: er ist in Ärmelanaxyrides, Polster, enganliegendem braunem Tricotgewand und braunem Phallos; um die Locken hat er den Lorbeerkranz, um den Hals den Mantel geknüpft, in den Händen Bogen und Lorbeerzweig; die Maske zeigt Runzeln, im geöffneten Mund die Zahnreihen; auf einem Auge schielt der Gott. Er sitzt auf dem Dachvorbau[234] seines Tempels, welcher durch ein hochfüfsiges Weihwasserbecken angedeutet ist, und blickt erschrocken auf Herakles herab, der auf einem niedrigen Opfertischchen (rund und dreifüfsig)[235] steht und ihm einen Korb voll Äpfel zeigt. Herakles trägt Ärmelanaxyrides, Polster, enganliegendes braunes Gewand und Exomis, Phallos und Löwenkopfkappe, in der R. die Keule; die bärtige Maske ist stumpfnasig und zeigt im Munde grofse Zähne[236]. Auf der anderen Seite vom Gott steht sich hoch emporrichtend ein Mann, spitzbärtig und stumpfnasig, in Ärmelanaxyriden, Polster und braunem enganliegendem Gewand, Exomis und Schuhen; er hebt Kopf und rechte Hand zu Apollon empor und öffnet den zähnereichen Mund zu reden und zu klagen; seine rund und breit geschlagenen Ohren weisen auf athletische Beschäftigung[237] hin. Der Vorgang dünkt mich leicht zu deuten: Herakles ist nach Delphi gekommen den Gott und Bruder zu befragen, den er — nicht auf seinem Dreifufs, sondern — »auf seines Daches Zinnen« — sitzend findet. Plötzlich regt sich des Helden Appetit, er eignet sich einen Fruchtkorb an und springt vergnüglich mit seiner Beute auf den Opfertisch, auf dem der Korb ursprünglich gestanden — als Opfergabe des anderen Mannes gestanden, welcher nun rathlos und bestürzt zu Apollon aufschreit und klagt. Und der Gott? wie erschrickt der über des Herakles' Gebahren! er rückt ganz an den Rand des Dachvorbaus und hält Bogen und Lorbeerzweig weit bei Seite, als fürchte er, dafs Herakles auch diese nehmen werde, während Herakles ein wenig die Knie biegend, höhnisch und vergnüglich ihm und dem sterblichen Opferer den gestohlenen Fruchtkorb hinhält[238]. Oben ein Kranz und eine Greisenmaske[239] zur Raumfüllung.

r. Krater (sog. *vaso a campana*) aus Ruvo, früher Campana (Ser. IV 863), jetzt in der Petersburger Ermitage Katal. Stephani no. 1779: abg. und bespr. Wieseler *Annali* 1853 Tav. C D p. 43 ss.; vgl. auch Braun *Bull. dell' Inst.* 1844 p. 132. — *Rev.* Zwei Mantelfiguren.

Auf dem von drei Pfosten gestützten Logeion befinden sich drei Komiker. Der eine in Ärmelanaxyriden und Schuhen, Exomis[240] und Mantel der um den Unterkörper liegt, sitzt auf einen Lehnstuhl, in der Linken ein gewaltiges γραμματεῖον haltend und mit dem Stylos in der R. sich in (und hinter) dem Ohr

---

[234]) Vgl. dazu z. B. *K X d.*

[235]) Poll. IV 123: ἐπὶ δὲ τῆς σκηνῆς .... καὶ τράπεζα πέμματα ἔχουσα, ἡ θεωρὶς ὠνομάζετο ἢ θυωρίς.

[236]) Die »γόμφιοι« des Herakles werden besonders erwähnt Arist. Frösche 572; vgl. auch das Bruchstück aus dem Busiris des Epicharmos bei Athen. p. 411 b.

[237]) Vgl. dazu *D g* und 9. Hall. Progr. S. 5.

[238]) Anders freilich Wieseler, der Herakles als flehenden und opfernden nimmt; den anderen Schauspieler hält er für einen »θυωρίτης« des apollinischen Tempels. Auch Dierks Arch. Ztg. 1885 S. 39 verkennt den Inhalt der Scene, wenn er erkennt: »Zwei Diener, die sich in Liebkosungen gegen Apollon, ihren Herrn, überbieten. Der eine sucht seine Gunst durch einen Korb mit Früchten, der andere durch declamatorische Schmeicheleien zu gewinnen«.

[239]) Auch diese zeigt die Zahnreihen — der Vasenmaler hat auf die Wiedergabe dieses Details besonders geachtet.

[240]) Wieseler nimmt irrthümlich ihren oben querherab laufenden Saum für ein Band zum Tragen der *pugillares*.

kratzend[241]; die Maske ist bartlos und runzlig. Vor ihm, den wir als Schreiber[242] oder Beamten zu fassen haben, sind die anderen beiden Komiker erschienen, die barfüfsig sind. Der eine von ihnen, dessen grofsmäulige Maske stark vorstehenden Unterkiefer mit einzelnen Zähnen sowie weifsen Bart und Haar hat, in Ärmelanaxyrides, Polster, Phallos und Exomis, über dem l. Arm und auf dem Rücken den Mantel, stützt sich auf einen Stock in der R. und hebt redend die von dem Mantel bedeckte linke Hand; hinter ihm lehnt sein langes gegabeltes Tragholz mit seinem Reisesack[243]. Er will wie es scheint sich vertheidigen, als der vor ihm befindliche andere Komiker sich umwendet, ihm zu schweigen zuruft und drohend den Zeigefinger der rechten Hand hebt; er ist mit Ärmelanaxyriden und Phallos, Polster und Exomis versehen und hält in der Linken eine noch gröfsere Schreibtafel als der sitzende Beamte. Das Schielen und die Kahlköpfigkeit seiner ins Unmäfsige verzerrten Maske — die Nase ist arg aufgestülpt, der Mund weit offen, die dichte Reihe der oberen Zähne sichtbar, die Unterlippe mit kleinem Spitzbart weit vorragend — weist ihn in den Stand der Sklaven[244]: er ist wol als Scharwächter (περίπολος) zu nehmen, der den Reisenden, dessen Pafs[245] nicht in Ordnung zu sein scheint, aufgegriffen und vor den Beamten geführt hat. Während der Diener nun den Pafs (die Schreibtafel die er trägt) vorliest und der Beamte unschlüssig zuhört, wagt der Reisende dazwischen etwas zu bemerken und sich zu vertheidigen — da schnauzt ihn der Häscher barsch an und befiehlt drohend zu schweigen[246].

S. Krater (sog. *vaso a campana*) aus Unteritalien, jetzt im Museum zu Moskau: abg. und bespr. Wieseler *Annali dell' Inst.* 1871 Tav. H p. 102 ss.; vgl. auch C. Müller Philologus 35 S. 354f. — *Rev.* Zwei sog. Manteljünglinge.

Eine Frau, schlanken hohen Wuchses, in Schuhen und breitem Kopfband, Chiton und Mantel in den der linke Arm gewickelt ist, wird von zwei komischen Schauspielern, die sie drohend anschauen, fortgeführt: sie legt nachdenklich ernst die Rechte an das Kinn. Die beiden Wächter haben Phallen[247], Polster und Ärmelanaxyriden, kurzen Chiton und Schuhe; der eine, der vorangeht, blickt zu ihr um und hebt die geballte Rechte; der andere, ein wenig hinter der Gefangenen einhergehend, hat die Linke ruhig gesenkt, während er mit der (nicht sichtbaren) Rechten die Frau wol vorwärtsschiebt. Aufserdem hat der vordere Wächter am l. Arm einen Schild, während der hintere den Schild (um beide Hände frei zu haben) quer auf der Brust gebunden trägt[248]. Die Masken in ihrer Übertriebenheit bilden einen treffenden Gegensatz zu dem vornehmen Gesichtsschnitt der maskenlosen Frau. Oben abschliefsend und raumfüllend eine lange Tänie. Wer die Gefangene ist, ob etwa eine Heroine[249] oder eine sterbliche Frau, wage ich nicht zu bestimmen; die Darstellung bietet, so viel ich sehe, nirgends einen Fingerzeig, der zu einer auch nur einigermafsen wahrscheinlichen Lösung führen könnte.

---

241) Nach Braun a. a. O. stochert er in den Zähnen — die obige Erklärung dünkt mich richtiger zu sein.

242) Gleichfalls Tafel und Griffel hat z. B. der öffentliche Schreiber bei der Dokimasie der attischen Reiterei auf der Berliner Schale no. 2296 (Arch. Ztg. 1880 Taf. 15 = Schreiber Atlas 40, 7).

243) Vgl. dazu *R.*

244) Vgl. dazu aus der neuen Komödie Pollux IV 149: ὁ δ'οὖλος θεράπων .... καὶ ἀναφαλαντίας ἐστὶ καὶ διάστροφος τὴν ὄψιν.

245) Vgl. dazu Becker Charikles I S. 24f.

246) Anders Braun und wieder anders Wieseler; die obige Erklärung allein scheint mir dem Bilde völlig gerecht zu werden.

247) Zu den bei dem vorderen Komiker angegebenen »Schamhaaren« vgl. z. B. auch *B Q R* u. a. m.

248) Die Art und Weise, wie die Gegenstände getragen werden, spricht wie mich dünkt auf das Bestimmteste sowol gegen Reisesäcke (gegen diese spricht auch das Fehlen der zugeschnürten Öffnung; vgl. z. B. *X*; ferner Overbeck Sagenkr. XXVIII 5; Jatta *Vasi Caputi* Taf. 1; u. a. m.) als gegen Kissen (die es der Form nach allenfalls sein könnte), an welches Beides Wieseler a. a. O. zu denken für möglich hält; C. Müller im Philologus a. a. O. erkennt Kissen. Es werden aber wol sicher Schilde sein, welche, wie sonst öfter auf dem Rücken, so hier am Leib getragen werden, um die freie Bewegung der Hände zu gestatten, obgleich mir nicht gelingen will ein analoges Bild aufzufinden.

249) z. B. Briseis? Äthra?

t. Gefäfs (sog. *vaso a campana*) früher in der Sammlung Rainone zu S. Agata de' Goti, wo es auch wol gefunden ist: abg. und bespr. Gerhard Ant. Bildw. 73 S. 312f.; Panofka *Annali dell' Inst.* 1847 Tav. K p. 216ss.; Welcker Arch. Ztg. 1848 S. 333 = A. D. III 35, 1 S. 504ff.; Wieseler Theaterg. IX 7 S. 55f.; Schreiber Kunsthist. Bilderatl. IV 8; Baumeister Denkmäler I no. 87; vgl. noch Overbeck Sagenkr. S. 143, 69; Hirzel Arch. Ztg. 1863 S. 71f.; Heydemann Nacheurip. Antigone S. 16. — *Revers* und Verbleib der Vase unbekannt.

Dargestellt sind drei Schauspieler. Ein Häscher, mit bärtiger stumpfnasiger Maske, in Ärmelanaxyriden und Phallos[250], Polster und enganliegendem Gewand, Exomis und auf Kopf und Rücken ein Thierfell, in der L. zwei Lanzen, hält mit der Rechten (an der Schulter) zum Abführen einen greisen Mann fest, welcher als Frau in langwallendem Doppelchiton und Mantel verkleidet ist. Dafs der Ergriffene, der zu entweichen sucht, wirklich einen Mann in Frauenverkleidung darstellen soll — nicht etwa nur ein Schauspieler als Frau ist — beweisen sowol seine weifsbärtige Maske[251] mit starker Glatze und krummer Nase, als der sichtbare Phallos[252]; dieser verkleidete Greis hat im linken Arm eine grofse Hydria, in der gesenkten Rechten aber eine Mädchenmaske[253], welche er zu seiner völligen Verkleidung, vor der Greisenmaske getragen, jetzt aber abgenommen hat. Zugegen ist noch ein Schauspieler, als Fürst erkenntlich durch Stephane und Scepterstab; er ist in Ärmelanaxyriden und Phallos, enganliegendem Gewand[254] und besticktem Mantel, der linken Arm, Rücken und Unterleib bedeckt und unter dem die Linke in die Seite gesetzt ist; die Maske hat über der Stirn Glatze, ehrwürdig-langen weifsen Spitzbart, überhängende lange Nase. Staunend und erregt über den Vorgang hebt der Fürst die Rechte mit dem Scepterstab. Alle drei Schauspieler sind barfüfsig. Die Deutung des Vorgangs verdanken wir Panofka, der zuerst und wie auch mir scheint mit Recht[255] eine Parodie der Antigone erkannte: vor König Kreon ist vom aufgestellten Wächter (Doryphoros) das Mädchen mit dem Wassergefäfs (so hat er sie beim Leichnam des Polyneikes gegen des Königs Befehl ertappt[256]) geschleppt worden — da hat die Gefangene die Maske abgenommen und sich als ein greiser Diener entpuppt. Antigone ist wolweislich nicht selbst gegangen, sondern hat nur einen Getreuen in ihrer Tracht abgesendet, die Spenden dem Bruder zu verrichten. Darob grofse Empörung beim König und Abführung der vermeintlichen, natürlich sich sträubenden Antigone.

u. Vase (*a campana*), einst in der Sammlung des Museo Borbonico zu Neapel, jetzt verschollen: beschr. bei Gerhard-Panofka Neap. Ant. Bildw. S. 322, 570.

Panofka beschreibt die leider nicht publicierte Darstellung folgendermafsen: »Ein Komiker, den Kopf mit gelbem Tuch umwunden, mit bärtiger Maske, weifsem kurzen Chiton, Hosen und schwarzem vorgebundenen Glied, die Flöte spielend; rechts ihm gegenüber eine langbekleidete Flötenspielerin; dazwischen eine umbundene Stele, worauf vier Äpfel. Rechts hinter der Frau ein gleich gekleideter Komiker, auf einem bekränzten Altar sitzend, worauf ein Granatapfel liegt, in den weit aufgesperrten Mund seiner Maske einen Delphin mit der Rechten hineinsteckend; oberhalb Binde und Weinblätter, unten Zweige.«

v. Krater (sog. *vaso a campana*) aus der Basilicata[257], früher Durand no. 670, dann vorübergehend im Besitz von de Nolivos und in der Hope'schen Sammlung no. 17: beschr. De Witte *Catal. Durand* p. 230; vgl. auch Panofka in Gerhard's Hyperb. röm. Stud. I S. 168 (= Kunstblatt 1825 S. 285); Gerhard Arch. Anz. 1849 S. 99 (nach Mittheilungen von Birch). — *Rev.* Zwei sog. Manteljünglinge.

---

[250]) Schamhaare stark angegeben.

[251]) Der offne Mund, die Gröfse des Umfangs, die hohen Augenbrauen zeigen deutlichst, dafs der Schauspieler maskiert ist.

[252]) Vgl. als Analogie dazu den Phallos des als Frau verkleideten Mnesilochos Aristoph. Thesmoph. 643 ff.

[253]) Der offne Mund dient als Henkel; es scheint kein Maskenkopf, sondern nur eine Gesichtsmaske (παρωπίς, προσωπίς) mit Stirnhaar zu sein. Vgl. 9. Hall. Winckelmannsprogr. S. 21f.

[254]) Von Polstern ist nichts zu sehen, aber sie sind anzunehmen.

[255]) Vgl. besonders Welcker und Hirzel a. a. O.

[256]) Vgl. dazu Soph. Antig. 426ff.

[257]) So nach Panofka, der das Gefäfs noch in Neapel sah; im Katalog Durand ist als Fundort allgemeiner »Apulien« angegeben.

De Witte beschreibt die leider nicht veröffentlichte Komikerscene (deren jetzigen Verbleib ich nicht anzugeben vermag) wie folgt: »*un acteur, vêtu d'anaxyrides, danse les deux jambes jointes, de manière à ce qu'on dirait qu'on lui en a coupé une*[258]. *Des seins proéminents*[259], *un phallus postiche et un masque barbu complètent son ajustement. Devant cet acteur est un second*[260] *personnage assis sur un siège à dossier, et vêtu d'une tunique et d'anaxyrides; il est bossu*[261] *et tient une lyre*[262]; *ses pieds reposent sur un escabeau. Un troisième acteur, muni d'un masque, à barbe et cheveux blancs, est assis sur une table derrière le danseur. Il est vêtu d'anaxyrides, et pince de la lyre. Au dessus une tablette.*« Nach Gerhard a. a. O. wäre hier »ein musikalischer Wettstreit dargestellt, doch scheint in der Mittelfigur mehr ein Gegenstand oder etwaiger Preis als ein Richter des Streits gemeint zu sein«; mich will De Witte's Erklärung — Tanz zu Leierspiel — richtiger dünken.

W. Krater (sog. *vaso a campana*) früher im Besitz Pacileo's; jetzt verschollen: hier abgebildet nach einer im Archäol. Apparat des Berliner Museums befindlichen Bause. — *Rev.* Zwei sog. Mantelfiguren.



$^2/_3$ des Orig.

[258]) Panofka a. a. O. »wegen der Stellung im Profil ist nur ein Fufs sichtbar«.

[259]) An beabsichtigter »Zwitterbildung« (Gerhard) oder gar »Weiblichkeit« (Panofka) dieser Figur ist dabei gewifs nicht zu denken.

[260]) Panofka hielt irrigerweise auch diese wie die folgende Figur für Frauen in Männertracht (sog. Lysiodoi: Athen. p. 620 E).

[261]) Bucklich — d. h. doch wol nur hinten am Rücken gleichfalls sehr dick und unförmlich ausgestopft, wie z. B. die Komiker *K Q c* und andere, welche man im ersten Augenblick auch für bucklich halten könnte. Buckliche Menschen vermag ich aufser dem bekannten wundervollen Äsop der Villa Albani und aufser einigen Pygmäengestalten (z. B. Helbig Camp. Wandg. no. 1539 b; *Bull. dell' Inst.* 1867 p. 34 s.; u. a.) auf erhaltenen Werken nicht nachzuweisen; vgl. auch Blümner-Dittenberger Griech. Antiq. IV S. 31, 4.

[262]) Nebst einem grofsen Plektron, das in den Hyp. röm. Studien a. a. O. als »eine Art Keule« verkannt wird; vgl. dazu z. B. das grofse Plektron auf *H*; ferner Stephani *CR.* 1861 IV; 1862 VI 2; Wiener Vorlegebl. Ser. VI 11, 1; u. ö.

Bruchstück aus einem bacchischen Thiasos[263]: ein Kentaur, im linken Arm eine grofse Spitzamphora in deren Mündung ein Zweig steckt, springt vergnüglichst galoppierend und die Rechte ballend vorwärts; seine Brust ist ganz behaart; um den Thierleib ist ein Band gebunden. Hinter dem Ohr trägt er einen langen schmalen Halm, wol zum Ausputz. Voran eilt umblickend ein komischer Schauspieler[264], in Ärmelanaxyriden und Exomis, mit bärtiger schwarzhaariger Maske; in der gesenkten Rechten trägt er am Henkel einen Eimer oder Kalathos (etwa einen Kühleimer? vgl. 9. Hall. Progr. Anm. 37), während er die Linke im Gespräch mit dem Kentauren hebt; der Mund ist weit geöffnet, der Ausdruck des runzligen Gesichts ängstlich — wahrscheinlich treibt dieser in seiner Weinlaune es ihm zu laut, allzu »κενταυρικῶς«.

x. Vasenbild (sog. »*urna col coverchio a manichi alzati*« = Jahn Münch. Vasens. Taf. II 83); jetzt verschollen: abg. Hancarville *Ant.* I 43 (20)[265].

Ein Schauspieler, in Ärmelanaxyriden und Chiton, Polster und Phallos[266], in unförmlicher Maske mit Bart und Kranz, eilt grinsend und lustig mit zwei Fackeln in den Händen vorwärts. Er wendet den Kopf nach der ihm folgenden Frau (Bacchantin), welche, in Chiton und Mantel, Kopftuch und Schmuck, mit grofsen Schritten folgt und Doppelflöte bläst; sie ist nicht maskiert noch ausgepolstert. Im freien Raum oben eine Fensterritze und eine Phiale, unten eine Blume. Bruchstück aus einem bacchischen Thiasos.

y. Vasenbild, jetzt verschollen: abg. Tischbein *Vas. Hamilton* I 41 (II 7).

Dionysos, bekränzt und reichgeschmückt, mit Schuhen und Mantel ausgestattet, in den Händen Tänie, Schale und Thyrsos, folgt einem komischen Schauspieler, welcher, vorangehend und den Kopf zum schlanken Gott umwendend, ihm in der erhobenen Linken eine Tänie zeigt, auf die sein Auge gerichtet ist. Der Schauspieler trägt aufserdem in der gesenkten Rechten ein eimerartiges Henkelgefäfs (Kühleimer oder Weingefäfs)[267] und auf dem Kopf einen sehr langen tiefen Korb, der mit Broden, Spitzkuchen, Früchten, Zweigen und einer Tänie gefüllt ist; die erhobene linke Hand wird den Korb wol auch berühren und halten[268]. Bekleidet ist der komische Begleiter des Dionysos mit Ärmelanaxyriden, Polster, enganliegendem Gewand, Exomis und Phallos; der Maskenkopf zeigt unförmliche Stumpfnase, struppigen Bart auf Oberlippe und am Kinn, breiten zahnreichen Mund; das kurze Haar ist bekränzt. Rechts und links von den beiden Figuren je ein Altar mit Früchten; im freien Raum Blätter, Ranken, Punkte und Gräser.

z. Vasenbild, jetzt verschollen: abg. und bespr. Tischbein *Vas. Hamilton* I 44 (II 5); Müller-Wieseler D. a. K. II 50, 623.

Dionysos, in Kranz und Tänie, Schuhen und Armbändern, über den Armen den Mantel, hält Thyrsos und Trinkschale in Händen und spricht mit einem kleinen[269] komischen Schauspieler, welcher vor dem Gott stehend und in der linken Hand Kästchen und Tänie haltend, in der Rechten ihm Apfel und Kranz zeigt. Der Schauspieler ist in Ärmelanaxyriden, Polster, Phallos und enganliegendem

---

263) Vgl. die verwandten Darstellungen a) einer Vase, die früher im Besitz des Herzogs von Blacas war und von Gherardo de' Rossi Katalog p. 104 No. XLII beschrieben ist (Kentaur, mit einem grofsen Baumstamm [daran Tänie] und einem Kranz in Händen, folgt einer Bacchantin, welche »*ha in mano uno di quei vasi a forma di paniere pendenti da un manico superiore*«); b) des Vasenbildes Tischbein I 42 = Müller-Wieseler D. a. K. II 46, 589 (Kentaur mit Fackel und Baumstamm, an dem Tänie Pinax und Vogel hängen; vorangeht ein Satyr mit Thyrsos und Frucht in Händen).

264) Ob ihm auf der Vase der Phallos wirklich fehlte, mufs dahingestellt bleiben.

265) Mir ist hier nur die Abbildung des französischen Nachdrucks von David (Paris 1785) zugänglich.

266) Nicht allzugrofs nach der Zeichnung.

267) Vgl. dazu Anm. 182.

268) Sonst würde der Korb, da er nicht im Gleichgewicht auf dem Kopf steht, wol herabfallen müssen.

269) Die Figur reicht dem Dionysos nur bis an die Brustwarzen.

(braunem) Tricot-Gewand; ein kleines Mäntelchen liegt um den Unterleib, Rücken und linken Arm; um den unbärtigen dicknasigen Maskenkopf hat er eine mit Perlen besetzte Tänie und auf dem Rücken zwei grofse Flügel. Zwischen beiden Figuren ein Altärchen oder eine Stele mit Äpfeln; zwischen den emporgerichteten Flügeln hängt raumfüllend ein Kranz mit Tänie. Mir scheint es unzweifelhaft, dafs der Komiker des Vasenbildes den Sohn der Aphrodite, den Allsieger Eros darstellt: die knabenhafte Gröfse, die jugendlich unbärtige Maske, die Beflügelung passen nur auf ihn[270], der gewifs hier und da in Komödien — ich erinnere nur an die verschiedenen alten Komödien, welche olympische Personen und Verhältnisse zum directen Vorwurf haben[271] — auftrat und dann ähnlich der Figur der Zeichnung auf der Bühne erschien. Vielleicht war der Eros der Komödie meistens eine stumme Rolle, die von Kindern dargestellt wurde, um wenigstens in der Kleinheit der Gestalt den damals schon vorwiegend als Kind gedachten Gott wahrheitsgemäfs vorzuführen.

u. Vasenbild, jetzt verschollen: abg. und bespr. Tischbein *Vas. Hamilton* IV 10 (50); Wieseler Theaterg. Denkm. IX 6 S. 54 f. Vgl. Böttiger Kl. Schr. II S. 279 ff. (der ungerechtfertigterweise den »Kordaxtanz« erkennt.)

Dargestellt sind vier Schauspieler, deren einer als Frau gekleidet ist. Der eine[272], auf einen Stock (aus Weinrebe) in der Linken gestützt, zeigt mit dem Zeigefinger der vorgestreckten Rechten auf einen Gefährten hin. Derselbe, ihm gegenüberstehend und sich auf den Fufsspitzen hochaufrichtend, hält im linken Arm gleichfalls einen Weinrebstock und bewegt, indem er auf seinen Phallos herabblickt, erregt beide Arme — er läfst das »σκυτίον καθειμένον ἐρυθρὸν ἐξ ἄκρου παχύ« sich auf und ab bewegen[273] und gibt dadurch wol seinen Gefühlen Ausdruck für die zwischen den beiden Schauspielern stehende Frau, welche — in langwallendem Chiton[274] und Überwurf, in Schuhen und Haube, mit Maskenkopf von ältlichen unschönen Formen — den Kopf zu dem vierten flötenblasenden Schauspieler umwendet und mit beiden Händen ein Rädchen[275] schnurren läfst. Dieser vierte Schauspieler, der zwei Flöten bläst, steht mit gekreuzten Beinen ruhig da; er ist ohne Phallos[276]. Die drei männlichen Schauspieler haben Ärmelanaxyriden mit je einem langen Streifen, Polster und Chiton; sie sind beschuht (mit Ausnahme des zweiten); ihre Maskenköpfe, bärtig und bekränzt, zeigen verschiedenen Ausdruck: der Flötenspieler ist behäbig und vergnüglich; der »verliebte« Mann, über der Stirn kahlköpfig und mit Adlernase, blickt »δριμύ«; der erste Schauspieler mit arger Stumpfnase weist lachend auf den alten Liebhaber hin, vor dem unten eine Grasstaude den Raum füllt. Genrescene erotischen Inhalts: die beiden Schauspieler mit den Stöcken mögen sich um die Gunst der Hetäre bewerben, welche das Liebesrädchen spielen läfst, während ein Begleiter Musik anstimmt.

270) Gerhard Hyperb. Studien II S. 116 denkt (was ich des ehrwürdigen Autors wegen verzeichne) an »Mysterienbeziehung«.

271) Vgl. z. B. des Aristophanes Daidalos (Suid. s. v. Εὐρύβατος); des Hermippos Theoi (vgl. Athen. 426 f.); des Kratinos Nemesis (vgl. dazu Kekulé Griech. Vasengem. S. 7 ff.); des Epicharmos Heroen- und Götterkomödien (vgl. dazu Lorenz Epicharmos S. 126 ff.); u. a. m.

272) Sein Phallos ist wie derjenige des Genossen vorn mit einem Bande verbunden; vgl. dazu Stephani *CR.* 1869 S. 152, 4 und jetzt erläuternd Arch. Ztg. 1879 Taf. 4.

273) Sein Phallos ist wie gesagt vorn verbunden; die beiden Tänienenden zeigen je zwei Troddelchen. Wieseler a. a. O. verkennt meines Erachtens die letzteren und denkt an «Samenverspritzung«.

274) Vorn mit einem breiten ῥάβδος besetzt.

275) Über dies Spiel, das beim Liebeszauber bedeutungsvolle Verwendung fand, vgl. Jahn Ber. d. S. G. d. W. 1854 S. 256 f. Deutliche Beispiele auch Stephani *CR.* 1865 Taf. III 25; Gerhard Spiegel 326 (vgl. Stephani *CR.* 1865 S. 79, 3 und Arch. Ztg. 1870 S. 19); Neap. Vasens. No. 1982; 2924; 3144; u. s. w.

276) Warum der Flötenbläser auf der Bühne, der doch auch Schauspieler ist wie die anderen, keinen Phallos zeigt, ist sehr auffällig und ein Grund kaum anzugeben. Vielleicht war er auf dem Original zusammengebunden, was grade bei Musikern gebräuchlich war (vgl. Stephani *CR.* 1869 S. 150 f. und z. B. S. 153. no. 10; 11; u. a. m.), und ist nur von Tischbein unverstanden fortgelassen worden.

β. Vasenbild, jetzt verschollen: abg. Tischbein *Vas.* IV 57; Wieseler Theatergeb. Denkm. IX 4 S. 54; Champfleury *Caricat. ant.*² p. 244; Schreiber Kulturhist. Bilderatl. V 10. Vgl. Otfr. Müller Dorer² II S. 349; Panofka Arch. Ztg. 1852 S. 511 f.; u. a.

Auf einem Fisch lagert ein Schauspieler, in Ärmelanaxyriden und Phallos, Chiton und Maske, die offnen Mund Stumpfnase Spitzbart und hohe kahle Stirn zeigt; um den Kopf Tänie und Perlenreihe. Er blickt empor und hält sich ängstlich mit der R. am Kopf des Fisches, während er die linke Hand nebst Kopf hebt (als Zeichen innerer Theilnahme an irgend einem Vorgang den er beobachtet). Da das Vasenbild aus Unteritalien stammt, woselbst es auch gemalt ist, so ist die Deutung, welche darin eine Parodie des Taras, des Heros eponymos von Tarent, erkennt, unzweifelhaft richtig[277]: zahllose Münzen der reichen Handelsstadt zeigen ihn im mannigfachsten Wechsel auf einem Delphin reitend[278], wogegen andere Darstellungen des Taras auf den Münzen seiner Stadt nur ganz vereinzelt[279] sind. Allenfalls könnte noch an einer Parodie des Phalanthos gedacht[280] werden, welcher von Sparta aus die Stadt Tarent gegründet haben und schiffbrüchig von einem Delphin ans Land gebracht sein sollte[281] — doch dünkt mich bei der allgemeinen Verbreitung der Tarentiner Münzen mit dem Taras »δελφῖνι ἐποχούμενος« die erste Deutung wahrscheinlicher. Im Geist der Komödie ist es, wenn an Stelle des Delphins ein Fisch und statt des jugendschönen Heros ein häfslicher Alter dargestellt ist, welcher ebenso ungeschickt und ängstlich auf dem Thiere hockt, als Taras sicher und vornehm durch die Wellen dahinreitet.

γ. Innenbild einer jetzt verschollenen Trinkschale: hier abgebildet nach der Zeichnung, die für einen fünften[282] Band des Tischbein'schen Vasenwerkes schon gestochen war.

Dargestellt sind zwei Schauspieler, je mit Polster und Phallos, kurzem Chiton und Schuhen ausgestattet; auf dem Original trugen sie einst wahrscheinlich Ärmelanaxyrides, worauf die Spangen und Säume an den Handgelenken und über



(*γ.*) ²/₃ des Orig.

[277]) Wäre das Bild in oder bei Korinth gemacht worden, so müfste man an Melikertes denken: cf. Furtwängler Berl. Vasens. No. 779; vgl. 780 und 914.

[278]) Vgl. Pollux IX 80: Ἀριστοτέλης ἐν τῇ Ταραντίνων πολιτείᾳ καλεῖσθαί φησι νόμισμα παρ' αὐτοῖς νοῦμμον, ἐφ' οὗ ἐντετυπῶσθαι Τάραντα τὸν Ποσειδῶνος δελφῖνι ἐποχούμενον (= Aristot. Fragm. 548).

[279]) Vgl. z. B. Friedlaender in Sallet's Ztschr. für Num. VI S. 10.

[280]) Millin (*Peint. de Vas.* I p. 116, 3; mir nicht zur Hand) dachte an »Arion«, was bestimmt falsch ist.

[281]) Vgl. Pausanias X 10, 6 und 13, 10; Strabo 278 f; u. s. w. Die Gründe, die Panofka a. a. O. sonst noch für Phalanthos anführt, sind ganz werthlos.

[282]) Vgl. dazu Böttiger Arch. und Kunst S. XIX f.; Jahn Einl. Anm. 5 und Ber. d. S. G. d. W. 1854 S. 50, 2. Mir wurde der Stich durch meinen hochverehrten Freund G. Jatta zugänglich, dessen Exemplar des Tischbein'schen Werkes — aufser den ersten Bänden mit Text und dem vierten textlosen Bande — noch vier Hefte (je zu 10 Tafeln) vom fünften nicht erschienenen Bande enthält (vgl. *Excurs*).

den Knöcheln hinweisen. Der eine scheint maskiert; der andere hat auf dem Haupte einen diademartigen Aufsatz, ganz so wie ihn der Zeus der Vase *p* trägt[283]. Die vorgeführte Handlung ist wol als Prügelscene aufzufaſsen[284]: der Schauspieler mit dem Kopfputz streckt so weit als möglich seinen Hintern vor, während der Andere ihn umkreist und sich vorneigt, um ihm auf denselben mit den Händen Schläge zu versetzen; ängstlich dreht der Geprügelte den Kopf um und hebt die Arme. Möglich wäre, daſs der »Bediademte« Zeus sein soll, welcher Prügel empfängt: etwa um durch standhaftes Aushalten derselben seine Gottheit zu bekunden — eine Götterprobe, der sich bei Aristophanes bekanntlich die beiden Pseudo-Heraklesse Xanthias und Dionysos unterwerfen (Frösche 637 ff).

EXCURS.

Tischbein's fünfter Band der »*Collection of Engravings from ancient vases.*«

Es scheint mir angebracht mit Hilfe des Jatta'schen Exemplares, dessen Benutzung mir zur Zeit zu Gebote stand, und mit Hilfe einer Sammlung von Tischbein'schen Inedita, welche das K. K. Antikenkabinet zu Wien besitzt und über deren Inhalt mir Herr Dr. R. Schneider mit gewohnter und dankenswerthester Bereitwilligkeit Auskunft gegeben hat, den fünften Band des Tischbein'schen Vasenwerkes, welcher unvollendet geblieben und nie erschienen ist, aber in einzelnen Abzügen oder Heften hier und da vorkommt, so weit es geht zusammenzustellen, und zwar vermag ich ihn, wenn mich nicht Alles täuscht, fast vollständig herzustellen. Ich bemerke, daſs die Tafeln noch der Numerierung entbehren; ferner daſs sämmtliche Vasenbilder sobald nicht das Gegentheil angegeben ist, rothfigurig und meistens späteren Styls sind. Ein gröſserer Theil der abgebildeten Darstellungen — von dreiſsig Vasen — findet sich in dem K. K. Antikenkabinet[285] zu Wien und gehörte vordem den Sammlungen Lamberg Rainer und Tischbein an, welche bekanntlich vor Allem in Unteritalien und in Sicilien zusammengebracht waren. Einige andere Vasen vermag ich auch sonst noch vereinzelt in Rom, Neapel, Petersburg, Paris und London nachzuweisen; die übrigen scheinen zu Grunde gegangen oder sind verschollen.

(Erstes Heft.)

(1) Halsbild mit Phrygerkopf und Form der berühmten Vase Poniatowski: vgl. dazu unter No. 3.

(2) Vorderseite: Aussendung des Triptolemos; und

(3) Rückseite (Grabscene) derselben Vase Poniatowski, jetzt im Museo Gregoriano zu Rom: abg. und bespr. Visconti *Op. var.* II 1; Millin *Peint. de vas.* II 30. 31 und *Gal. myth.* 52, 219; Inghirami *V. F.* 11. 12; und öfter. Vgl. dazu Stephani *C. R.* 1859 S. 84, 35 und Gerhard *Akad. Abh.* II S. 464 z.

(4) Verfolgungsscene: ein Jüngling (kurzer Chiton) verfolgt eine junge Maid, die auf ihren Vater, im Mantel und mit Stab, zueilt; eine Genossin flieht davon.

(5) Theseus und Minotauros: Amphora in Wien Sacken-Kenner IV no. 13. Abg. und bespr. Laborde Vas. Lamberg I 30; Millin *Magaz. encyclop.* 1808 IV p. 315 und *Peint. de vas.* II 78, 6.

---

[283]) Ähnlich ist auch der Kopfputz des Königs Eurystheus (*N*).

[284]) Oder ist ein Tanz dargestellt — etwa ein »*Pas de deux*« des obscönen Kordax?

[285]) Vgl. Sacken und Kenner Die Sammlungen des K. K. Münz- und Antikenkabinets. Wien 1866. S. 129 ff.

(6) Drei epheubekränzte Mänaden: die eine senkt Kopf und zwei Fackeln, die mittlere spielt **die Schildkrötenleier**, die dritte, deren Haare gelöst herabfallen, hält Kantharos und Thyrsos und blickt **begeistert empor.**

(7) Apollon und Musen: Krater in Wien Sacken-Kenner IV no. 76. Abg. und bespr. Laborde *Vas. Lamberg* I 11; *Élite cér.* II 79; Inghirami *V. F.* 370; vgl. auch Jahn *Annali dell' Inst.* 1852 p. 202 s.

(8) Apollon und Marsyas: der Gott, welcher auf Mantel sitzt und das Lorbeerbaumscepter auf**stützt, und eine** hinter ihm stehende epheubekränzte Frau (Artemis?), welche die R. traulich auf seinen **Nacken legt, hören** auf das Flötenspiel des vor ihnen stehenden Marsyas; zugegen ist noch eine Frau **(Muse), welche** in der gesenkten L. Apollons Leier hält und gespannt wie die anderen dem Flöten**spiel zuhört.**

(9) Grabscene: auf den hohen Stufen einer Grabstele — auf derselben steht ein Kantharos; **neben der unteren** mit einer Tänie geschmückten Stufe steht eine hohe Amphora und liegt ein henkel**loser Skyphos** — sitzt ein Jüngling (mit Kopfband Mantel und Stab), der mit einem vor ihm stehenden **Genossen (Mantel** und Stab) spricht; eine Frau (Kopfschleier wol modern hinzugefügt), die auf der un**teren Stufe hinter** dem Sitzenden steht, bindet eine Tänie um die Stele.

10) Symposion: auf einer Kline liegen zwei Jünglinge und ein bärtiger Mann; zwei der Gela**gerten heben nach** Kottabosart die Trinkschalen; vor ihnen Tische mit Kuchen. Hinzukommen drei Ge**fährten: ein bärtiger** Mann mit Fackel, welcher trunken den Kopf hintenüberwirft und die L. um den **Nacken eines ihn** stützenden Jünglings geschlungen hat; ein zweiter Jüngling folgt, den Kopf emporhe**bend (etwa um zu** singen).

(Zweites Heft.)

(11) Apollon und Muse: Innenbild einer Kylix in Wien Sacken-Kenner II no. 119.

(12) Amazonenkampf: Amphora (Vorderseite) in Wien Sacken-Kenner III no. 71; abg. Dubois-**Maisonneuve** *Introduct. à l'étude des Vases* I 2 (ganz klein).

(13) Fünf Epheben in Unterhaltung miteinander: Vorderseite einer Amphora in Wien Sacken-**Kenner IV No. 107.**

(14) Frau und zwei Jünglinge im Gespräch: Vorderseite eines Kraters in Wien Sacken-Kenner **III no. 171.**

(15) Abschied eines »Peripolos«: Amphora in Wien Sacken-Kenner V no. 268 (Vorder- und **Rückseite).**

(16) Grabspende: Hydria in Wien Sacken-Kenner V no. 255.

(17) Frau und Jüngling in Unterhaltung: Amphora in Wien Sacken-Kenner V no. 69.

(18) Grabspende: Vorderseite einer Amphora in Wien Sacken-Kenner II no. 88.

(19) Grabspende: Amphora (Vorderseite) in Wien Sacken-Kenner II no. 4.

(20) Komos: Vorderseite eines Kraters in Wien Sacken-Kenner V no. 89. Abg. und bespr. **Millin** *Peint. de Vas.* I 27; Inghirami *V. F.* 375.

(Drittes Heft.)

(21) Hermenopfer: abg. und bespr. Gerhard Akad. Atlas Taf. 65, 2 und Akad. Abh. II S. 569, 2.

(22) Bacchische Scenen auf einer schwarzfigurigen Vase: *a* der bärtige Bacchus sitzt mit Trink**horn zwischen** zwei ithyphallischen Satyrn und einer Baccha, welche zwei Fackeln hebt; *b* der bärtige **Bacchus mit** Trinkhorn und Rebzweig steht zwischen zwei erotischen Paaren, die je aus einem Satyr und **einer Baccha** bestehen.

(23) Ein bartloser Mann sitzt auf seinem Mantel und stützt das Kinn in die Linke, deren Ellen**bogen auf dem** l. Oberschenkel aufgesetzt ist; hinter ihm hängt oder liegt ein Schabeisen. Der Mann **ist unförmlich** pygmäenhaft gestaltet: grofser Kopf, grofse Hände und Füfse, grofses Glied, magerer **dürrer Körper,** häfsliches Gesicht. Etwa ein Sklave, der seinen Herrn zum Gymnasion begleitet hat und **nun wartend** dasitzt?

(24) Komikerscene: abg. und bespr. oben S. 307 unter γ.

(25) Kriegerauszug: Vorderseite eines schwarzfigurigen Kraters in Wien Sacken-Kenner V no. 143.

(26) Krieger auf Viergespann: Rückseite des vorigen Gefäfses.

(27) Dreifufsraub; schwarzfigurige Lekythos in Wien Sacken-Kenner IV no. 120: abg. Müller-**Wieseler DaK.** I 18 no. 95; vgl. auch Welcker AD. III S. 275 no. 21.

(28) Dreifufsraub; schwarzfigurige Lekythos in Wien Sacken-Kenner II no. 102; vgl. auch Welcker AD. III S. 276 ff.

(29) Auf der einen Seite der Vase fand sich Nike, mit beiden Händen eine Perlenschnur der Frau hinhaltend, welche auf der anderen Seite des Gefäfses mit Blume und Spiegel vor der Göttin davongehen will. Bei der Nike ein (halber) Altar und Inschrift καοε; bei der Frau ein (halber) Schemel, ein Kalathos und Inschrift κοαε.

(30) Frauenscene: abg. Dubois-Maisonneuve *Introd.* XVI 5 (die stehende Frau auch bei Studniczka Beitr. zur altgr. Tracht. S. 7, 2 = Ztschr. für österr. Gymn. 1886 S. 203, 3); vgl. Jahn *Annali dell'Inst.* 1866 p. 328 s. (der ohne Grund an das Morraspiel denkt).

(Viertes Heft.)

(31) Talthybios und Klytaimnestra: Vorderseite einer Amphora in Wien Sacken-Kenner V no. 240. Abg. und bespr. Millin *Peint. de vas.* II 24 und *Gal. myth.* 170, 614; Arch. Ztg. 1854 Taf. 66, 1; vgl. Jahn Arch. Ztg. 1854 S. 230, 10; Robert Bild und Lied S. 150, 1 und 158, 4.

(32) Verfolgungsscene: Vorderseite einer Amphora in Wien Sacken-Kenner IV no. 24.

(33) Abschiedsscene: Amphora (Vorderseite) in Wien Sacken-Kenner IV no. 20.

(34) Komosscene (die Schamglieder hier noch nicht gezeichnet): Amphora in Wien Sacken-Kenner IV no. 63; abg. Dubois-Maisonneuve *Introd.* VI.

(35) Komosscene (das Glied des nackten Mannes noch nicht gezeichnet): Fortsetzung der vorigen Darstellung und Rückseite desselben Gefäfses; abg. Dubois-Maisonneuve a. a. O.

(36) Amazonenkampf; Amphora (Vorderseite) in Wien Sacken-Kenner IV no. 104: abg. Dubois-Maisonneuve *Introd.* XV 1.

(37) Zwei Jünglinge in Unterhaltung: vor dem einen, der sitzt (Mantel und Pilos im Nacken Schwert und Lanze), steht erzählend der andere (Lanze und Mantel); Beide blicken empor.

(38) Vorderseite und

(39) Rückseite der »Antiope«-Vase in Wien Sacken-Kenner III no. 125: abg. und bespr. Jahn Arch. Ztg. 1853 Taf. 57 S. 104 f.

(40) Gynaikonitis: fünf Frauen mit Putz beschäftigt und in Unterhaltung darüber begriffen; Hydria in Wien Sacken-Kenner V no. 246. Unvollständig — es fehlt die Frau mit dem Spiegel, die mehr seitlich von dem einen Henkel steht, nebst den beiden Gänsen — abgeb. bei Dubois-Maisonneuve *Introd.* V.

Dazu kommen nun aus einem Exemplar des fünften Bandes[286], das sich im Besitz des Kais. Kgl. Antikenkabinets befindet und vierundsechzig Tafeln enthält, laut freundlicher von Bausen begleiteter Mittheilung des Hrn. Dr. R. Schneider — dem dafür hier mein bester Dank wiederholt wird — noch die folgenden dreiunddreifsig Tafeln hinzu:

(41[11]) Amazonenkampf: grofsartige Darstellung eines Kraters im Museum des Louvre, die bei Millin *Peint.* I 61 = *Gal. myth.* 135, 498 abgebildet ist.

(42[12]) Bacchische Scene: in der Mitte sitzt eine Bacchantin, den r. Arm auf ein grofses Tympanon stützend und in der l. einen Thyrsos (mit Ast) haltend; vor ihr steht mit höhergesetztem r. Fufs ein bärtiger Satyr, in lebhafter Unterhaltung mit der Frau begriffen, hinter welcher ein zweiter Satyr sich entfernt, umblickend und verwundert die Arme hebend.

(43[13]) Pflege des Bacchuskindes: Inschriften-Krater jetzt im British Museum; oft abgebildet und besprochen: vgl. dazu 5. Hall. Progr. S. 16, *N* und 10. Hall. Progr. S. 23, *d.*

(44[14]) Symposion des Dionysos der Ariadne und des Herakles: abg. Millin *Peint.* I 37 = *Gal. myth.* 66, 246.

---

[286]) Derselbe ist dem 4ten Bande des Tischbein'schen Werkes angebunden und enthält von den Jatta'schen Tafeln dreifsig (Taf. 1—10 = Jatta Taf. 1—10; 22—31 = Jatta 31—40; 32—41 = Jatta 11—20), während ihm Jatta Taf. 21—30 fehlen. Tafel 47 wiederholt die Darstellung von Taf. 15 (= unserer No. 45).

(**45**[15]) Bacchische Scene: Frau, mit Traube und Thyrsos (Tänie), folgt eilig einem voranlaufenden Jüngling, welcher Thyrsos (Tänie) und Schale (mit Gebäck) in Händen hält und umblickt.

(**46**[16]) Jüngling, ausgerüstet mit Panzer und Schwert sowie Schild und Speer in Händen, steht im Gespräch vor einem Gefährten, der mit gekreuzten Beinen vor einem Altar steht (oder sitzt er auf demselben?), und in Händen Scheide und Schwert (dies drohend gehoben) hält; über dem l. Arm fällt der Mantel herab. Eine bekleidete herbeikommende Frau hebt beide Hände. Ob mythologisch zu deuten?

(**47**[17]) Hetäre und Jüngling beim Symposion: er gelagert auf Kline, sie zu seinen Füfsen sitzend; beide bekleidet (sein Oberkörper nackt) und beide mit je einen Arm sich umfassend. Vorn ein vierbeiniger Efstisch. Verwandte Darstellungen z. B. Neap. Vasens. 2202 B; u. a. m.

(**48**[18]) Bacchische Scene: rechts sitzt der bärtige Dionysos, unterwärts bemäntelt und um das Haupt eine breite an den Seiten untergesteckte Tänie, in der Rechten den Thyrsos; vor ihm ein bärtiger Satyr, der forteilend niedergestürzt ist und erschreckt zu seinem Herren umblickt.

(**49**[19]) Symposionscene: Rückseite eines Kraters aus S. Agata dé Goti in der Ermitage No. 812; abg. Millin *Peint.* I 59 (hier der Friesstreifen mit den Thieren fälschlich unten und kleiner).

(**50**[20]) Scene aus der Iliupersis (?); auf der Vorderseite der vorigen Vase: abg. Millin *Peint.* I 58 (hier der Thierfries fälschlich unten) und *Gal. myth.* 170, 615; Arch. Ztg. 1854 Taf. 66, 3; u. ö.

(**51**[21]) Komos: abg. Millin *Peint.* I 36.

(**52**[42]) Bruchstück eines figurenreichen Amazonenkampfes: Amazone zu Rofs, mit Speer; Grieche, gerüstet und steinschleudernd; zwei Griechen, zwischen denen noch eine Pelta erhalten ist; von allen Figuren nur die Köpfe und von den beiden erst beschriebenen noch die Brüste vorhanden.

(**53**[43]) Sitzender Satyr, die Linke in Stirnhöhe erhebend; nach r. gewendet.

(**54**[44]) Bacchische Scene: abgeb. Millin *Peint.* I 28.

(**55**[45]) Bacchische Scene: abg. Millin *Peint.* II 36.

(**56**[46]) Bacchische Tanzscene: Baccha (mit Tänie), Satyr mit Thierhaut und eine zweite Baccha, welche ein Tympanon schlägt, tanzen zur Musik die der Ephebe Eros flötenblasend macht; eine Baccha (in der R. einen Kranz) und ein Satyr in Fell (mit Tänie in der R.) schauen zu.

(**57**[48]) Bacchische Scene: ein Jüngling mit Thyrsos und Handpauke eilt auf eine sitzende Frau zu, welche ihm einen Kasten hinhält; er blickt um (dorthin, woher er gelaufen kommt).

(**58**[49]) Genrescene: Frau, mit Korb und Eimer in Händen, im Gespräch vor einem Jüngling, der in jeder Hand einen Perlenkranz hält; zwischen Beiden eine grofse Palmette und auf Stele (eine Sonnenuhr?).

(**59**[50]) Wagenlenker: sog. Oxybaphon, das sich zuletzt in der Sammlung Pourtalès No. 184 (195) befand; abg. Millin *Peint.* I 35 = *Élite céramogr.* II 109 B.

(**60**[51]) Fahnenträger zu Rofs: er trägt den ganz kurzen unteritalischen Chiton; um das Haupt ein Band mit vier Rosetten; auf der Fahne das Hakenkreuz. Vgl. ähnliche Darstellungen Millin *Peint.* I 13; Neap. Vasens. No. 784; u. a. m.

(**61**[52]) Kredenzscene: nur in Kleinigkeiten verschieden von der gleichen Darstellung der Hydria Neap. Vasens. No. 874 (abg. *Annali dell'Inst.* 1865 Tav. O 2). Die Frau hat statt Kopftuch ein Netz, aus dem hinten der Zopf hervorsteht; um die Önochoe liegt eine Tänie; der Krieger hat aufser den zwei Federn einen langwallenden Busch auf dem Helm; zwischen Beiden hängt ein Mantel. Trotzdem vielleicht identisch?

(**62**[53]) Toilettenscene: in der Mitte steht eine grofse bekleidete und reichgeschmückte Frau (oder Aphrodite?), in Händen Kranz und Spiegel; jederseits eilt ein Eros (in Jünglingsgestalt) eilig herbei und fafst die Frau mit beiden Händen in der Mitte der Oberschenkel (als ob sie die Falten des Überwurfs zurecht ziehen wollten); die beiden Eroten sind an Kopf Hals und Armen, der eine auch noch um den Leib mit Perlenband geschmückt. Vgl. dazu die abgekürzten Darstellungen *Élite cér.* IV 1; 2; u. s. w.

(**63**[54]) Kybistesis zweier Frauen: die eine geht auf den Händen einher, die zweite tanzt mit über den Kopf erhobenen und zusammengehaltenen Händen (ὄκλασμα); Beide tragen unterrockartige Bekleidung; im Raum ausfüllende Ornamente, ein Kranz mit Tänie und eine Taube.

(**64**[55]) Badescene: bekleidete Frau mit Alabastron und nackte Frau mit Schabeisen stehen jederseits von einem Luterion, in welchem ein gröfserer Knabe mit Schabeisen badet; ein bärtiger Satyr

stürzt höchlichst verwundert von dannen und zur Erde. Vgl. verwandte Darstellungen z. B. *Élite cér.* IV 22; u. a.

(**65** [56]) Komos: drei Jünglinge, je mit Fackel und Mantel ausgerüstet, ziehen mit einer bekleideten Flötenbläserin, auf deren Nacken der eine Jüngling den linken Arm gelegt, in lauter Weinseligkeit dahin; alle sind bekränzt. Oben Inschriftreste (darunter καλη).

(**66** [57] Badescene: ein Jüngling, über dem linken Arm den Mantel und in der R. an einem Ring Schabeisen und Ölkanne, kommt herbei, während ein zweiter Jüngling (welcher seinen Mantel um eine ionische Säule geschlungen) nackt vergnüglich dahinspringt.

(**67** [58]) Bruchstück: Frau, bekleidet und geschmückt, reicht eine bemalte Amphora (Form no. 75 des Neap. Katalogs, jedoch ohne die Knöpfe an den Henkeln; Bild: schwarzer Reiter) an einem der Henkel gefafst einem Manne hin, der mit Doppelspeer in der L. vor ihr steht und die R. vorstreckt, um das Gefäfs zu nehmen; nur Stirn und Hände von ihm sind noch vorhanden.

(**68** [59]) Bruchstück einer apulischen Vase mit einer Darstellung aus der Gynaikonitis: abg. Millin *Peint.* I 4.

(**69** [60]) Kampfscene: links ein Trompeter; dann ein von einem Pferd gesprungener Krieger mit Axt auf einen niedergesunkenen Krieger loshauend, der durch einen Speer (zerbrochen) verwundet ist; endlich ein Krieger zu Pferd herbeieilend. Alle Krieger sind unbärtig und in unteritalischer Bekleidung sowie Bewaffnung (vgl. dazu Berl. Vasensamml. no. 3264; u. a. m.).

(**70** [61]) Kredenzscene: abg. Millin *Peint.* I 41 (r. und l. fehlt hier je ein Fenster).

(**71** [62]) Amazonenkampf: abg. Millin *Peint.* I 23.

(**72** [63]) Genrescene einer önochoe aus Ruvo im Museo Nazionale zu Neapel No. 952: abg. Millin *Peint.* I 47.

(**73** [64]) Kentauromachie: ein Kentaur flieht vor einem unbärtigen nackten Griechen (Theseus), der in beiden Händen eine Keule schwingend ihm nacheilt.

Aufserdem besitzt das KK. Antikenkabinet noch ein Folio-Heft von sechsunddreifsig Tischbein'schen Tafeln, zum Theil unedirt, zum Theil in Tischbein's Homer oder sonst schon veröffentlicht. Darunter sind die folgenden neunzehn Vasentafeln[287]:

(**74** [Taf. 3]) Komast mit Hund: Amphora im British Museum No. 880. Oft abgebildet: Hancarville III 78[57]; Panofka BaL. IV 3; Jahn Dichter auf Vasenb. IV 5.

(**75** [4]) Geburt der Athene: Amphora im Wiener Antikenkabinet Sacken-Kenner IV no. 97. Abg. Laborde *Vas. Lamb.* I 83; *Él. cér.* I 55; vgl. Schneider Geburt der Athene S. 14, 33.

(**76** [5]) Heldenrüstung: Vorderseite eines Kraters Sacken-Kenner IV no. 162.

(**77** [7]) Rüstungsscene: abg. Millin *Peint.* I 39.

(**78** [8]) Begegnung am Grabe: abg. Millin *Peint.* II 46.

(**79** [9]) Abschied eines »Peripolos«: abg. Millin *Peint.* II 15.

(**80** [11]) Empfangsscene: Krater der Wiener Sammlung Sacken-Kenner IV no. 116 (abg. Tischbein Homer II 3; Laborde *Vas Lamberg* I 22).

(**81** [12]) Eberjagd auf einer Vase aus S. Agata de'Goti: abg. Tischbein Homer II 4; Millin *Gal. myth.* 172, 628; Panofka BaL. V 1.

(**82** [14]) Bruchstück (einst im Besitz Hamiltons) mit einer Scene aus dem Danaemythus: in einem offenen Kasten (*sic*) stehen nach links gewendet eine Frau (Danae), bekleidet und am Hinterkopf verschleiert, und vor ihr ein langgelocktes Kind (Perseus), das gradaus blickt, während sie den Kopf traurig senkt; vor dem Kasten stand ein bekleideter Mann (den Scepterstab in der vorgestreckten L. aufstützend), von welchem jetzt nur noch ganz wenig erhalten ist — doch wol eher Akrisios, welcher der Einsperrung beiwohnt, als etwa Polydektes vor dem der Kasten geöffnet wird. Der Kasten nebst Danae und Perseus (hier nach rechts gewendet) abgebildet bei Dubois-Maisonneuve *Introd.* XVI 3.

(**83** [15]) Heimbringung eines gefallenen Kriegers; schwarzfiguriges Vasenbild: der Todte wird von einem Gefährten auf dem Rücken getragen; beide sind gerüstet. Zwei bekleidete Frauen, die eine

[287]) Eine zwanzigste Vasentafel [6] ist gleich unserer No. 61.

vorangehend, begleiten mit sehr lebhafter Handbewegung die Gruppe. Vgl. verwandte Darstellungen z. B. Berl. Vasens. no. 1718 (Arch. Ztg. 1861, 156); u. s. w.

(**84**[17]) Gynaikonitis: in der Mitte sitzt die Herrin, umgeben von einer Dienerin mit Alabastron und einer zweiten, welche ihr einen Spiegel (*sic*; ganz von der Seite gesehen) hinhält.

(**85**[18]) Frauenleben: drei stehende bekleidete Frauen, die eine links mit Kalathos, die dritte rechts mit Eimer in der Hand. Vielleicht Rückseite zur vorigen Darstellung?!

(**86**[24]) Nike geht mit vorgestreckten Händen vorwärts; vor ihr ein Pfosten. Wol Bild einer Lekythos.

(**87**[25]) Poseidon und Ephialtes: bekannte und oft abgebildete Amphora der Wiener Sammlung Sacken-Kenner IV no. 67 (aufser den dort angegebenen Abbildungen vgl. noch Maisonneuve *Introd.* 84; Creuzer Symbolik III 1. Taf. 2; Guigniaut *Rél.* 131, 509; Overbeck Atlas XIII 1; u. a. m.

(**88**[27]) Volksversammlung; schwarzfigurig: ein stehender Mann, ein bartloser Mann, ein auf Klappstuhl sitzender Mann und ein phrygisch gekleideter Mann in Unterhaltung; alle bärtig und mit Speeren.

(**89**[31]) Vasenbruchstück: zwei Köpfe gerüsteter jugendlicher Krieger oder vielmehr nach den Inschriften zu urtheilen eines Kriegers und einer Amazone. Zwischen Beiden liest man ΛΝΛΟΧΜ . Ν (etwa Ἀνδρομαχη?) und ΕΥΝΟΜ . Ϛ (Εὔνομος); ferner ΠΝ.

(**90**[32]) Palästrascenen: abg. Dubois-Maisonneuve *Introd.* XVI 4; Panofka Griech. nach Ant. I 10; vgl. ebenso z. B. Inghirami *VF.* I 83; u. a. — Auf der anderen Seite des Gefäfses gleichfalls ein bekleideter Doppelflötenbläser, vor dem ein nackter Jüngling springt (und tanzt), in jeder Hand Krotala schlagend.

(**91**[35]) Helena von Menelaos verfolgt: bekannte Amphora der Wiener Sammlung IV no. 114. Oft abgebildet und besprochen: vgl. aufser den Citaten bei Sacken-Kenner noch Tischbein Homer V 5; Meyer Gesch. bild. Künste III B; Panofka Arch. Comment. 1854. I 7; Millin *Mon. inéd.* II 39 und *Gal. myth.* 151, 612; Guigniaut *Rél.* 223, 825; Politi *Osservaz. sulla* lettern *Maggiore* 1829; Hirt Götter u. Heroen 43, 372; Overbeck Sagenkr. 26, 11; u. ö. Vgl. gegen den ungerechtfertigten Verdacht einer Fälschung (Rochette *Mon. inéd.* p. 338, 2): *Gaz. archéol.* VI p. 64, 1.

(**92**[36]) Kassandravase des Museums zu Weimar: abg. z. B. Dubois-Maisonneuve *Introd.* 15, 2; Arch. Ztg. 1848, 13, 4-5; Overb. Sag. 27, 2; u. ö.

Endlich existieren vereinzelt noch und sind mir bekannt geworden folgende fünf Tischbein'sche Vasentafeln (von denen die drei ersten Bilder sich auf Vasen im Wiener Museum finden):

(**93**) Bacchische Scene: Amphora Sacken-Kenner IV no. 98; abg. und bespr. Jahn *Philologus* XXVII Taf. IV 3. S. 22f.

(**94**) Sog. Odysseus und Iros: Vorderseite einer Amphora Sacken-Kenner IV no. 194 (der »Iros« ist ein Satyr); abg. und bespr. Jahn Ber. d. S. G. d. W. 1854. Taf. II S. 49ff.

(**95**)[288] Odysseus und Diomedes in der Doloneia: Vorderseite eines Kraters Sacken-Kenner V no. 57; abg. und richtig erklärt von Hörnes Arch. Ztg. 1877 Taf. 5 S. 21.

(**96**) Hermenverehrung: abg. und bespr. Gerhard Akad. Atlas Taf. 65, 1 und Akad. Abh. II S. 569, 1.

(**97**) Hermenverehrung: abg. und bespr. Gerhard ebd. Taf. 66, 2 und II S. 571, 2.

Diese 97 Vasentafeln sollten ohne Zweifel in einem fünften Band des Tischbein'schen Vasenwerkes erscheinen. Nach Welcker, in Müller's Handbuch der Archäol. § 321, 5. S. 457, waren 99 Platten zu diesem Bande schon gestochen — demnach fehlten in dem obigen Verzeichnifs nur zwei Tafeln, welche ich leider nicht zu ermitteln vermochte; vielleicht vermag ein Anderer über dieselben Auskunft zu geben. Die Platten selbst sind im Cotta'schen Besitz zu Stuttgart (Böttiger Arch. und Kunst S. XIXf. und Jahn Ber. d. Sächs. Gesellsch. d. Wissensch. 1854 S. 50, 2).

H. Heydemann.

[288]) Ein Abdruck dieser Tafel findet sich vereinzelt im KK. Antikenkabinet zu Wien.

MISCELLEN.

VASE DES HISCHYLOS.

(Tafel 12.)

Von den Gefäßen des Hischylos (Klein, Vasen mit Meistersignaturen[2] S. 97) veröffentlichen wir auf Tafel 12 zum ersten Male eine Probe in dem Berliner Untersatz No. 2100, der sowol wegen der, wie Furtwängler sie zutreffend nennt, zierlichen Zeichnung als auch wegen der bei einem Manne merkwürdigen haubenartigen Haarbinde des Dargestellten bekannter zu werden verdient. Das Bild ist in ganzer, die Form in halber Größe abgebildet; die verlorenen oder unterbrochenen Linien sind in der Zeichnung hergestellt worden. Verletzt ist namentlich der linke Arm mit dem durch seine Beugung entstandenen dreieckigen Stück zwischen Ober- und Unterarm, doch ist der äußere Armcontur sicher zu erkennen. An dem von dem Dargestellten getragenen Napfe ist im rechten Contur ein Stückchen über den Fingern bis einschließlich des vorspringenden Randes ergänzt, außerdem ein Stückchen vom äußeren Contur des linken Beines oberhalb des Knies. Die schwarze Farbe der Vase ist auch in der Zeichnung schwarz, das Rot durch Schraffirung angedeutet, die eingeritzten Linien sind ausgespart.

Es kann kein Zweifel sein, daß die Inschrift Ἱ]σχύ[λ]ος ἐποίη[σεν lautete. Seinen Namen hat der Maler, wie sonst stets, gewiß mit dem Asper geschrieben: diese Orthographie zeugt dafür, daß die attische Aussprache damals noch die Erinnerung an den ehemaligen consonantischen (sigmatischen) Anlaut des Stammes ισχ- (s. G. Meyer, Griech. Grammatik S. 443) bewahrte; auch die Totenliste C. I. A. I 534 schreibt Hισχετάδης[1]. Das erste Omikron hat eine eigentümliche Form, die aber einen Zweifel an seiner Deutung nicht rechtfertigen könnte. ἐποίη[σεν ist nach der Analogie der übrigen Inschriften des Meisters anzunehmen, da nach den erhaltenen Buchstaben ein Bruch ist (anders Weil, Arch. Ztg. 1879 S. 183).

M. F.

---

[1]) Wenn unser Meister auf der Schale München 1160 seinen Namen Ἱσαχύλος schreibt, so beweist der Einschub des Vocals, daß das Sigma, trotzdem es vor einem anderen Consonanten steht, weich gesprochen wurde.

ZU DEN SCHIFFSBILDERN DER DIPYLON-VASEN.

E. Kroker hat jüngst in dieser Zeitschrift die Dipylonvasen auf ägyptische Vorbilder zurückgeführt. Unter den Schiffsdarstellungen dieser Vasen finden sich zwei bisher unbemerkt gebliebene Eigenthümlichkeiten, welche als Beweismittel für jene Ansicht dienen können.

1) Das *Monum. ined. d. Inst.* v. IX t. 40, 4 abgebildete Bruchstück zeigt ein Kriegsschiff, dessen spornbewehrter Bug im Allgemeinen dem der schwarzfigurigen Vasen gleicht, nur hat hier das gemalte (nicht, wie allgemein geschieht, als Ankerklüse d. h. als Loch zu denkende) Auge nach Stellung, Gröfse und sternförmiger Zeichnung einen absonderlichen Charakter, und der στόλος am Vorderrand der zweistufigen Back ist nicht ein senkrechtes, sondern ein rückwärts geschweiftes Horn. Über dem niedrigen Mittelschiff verläuft anscheinend auf zahlreichen Stützen eine Art Sturmdeck. Der niedrige Mast trägt an seiner Spitze (Topp) ein καρχήσιον von der seit dem 13. Jahrhundert v. C. in Ägypten, Assyrien, Kleinasien üblichen Kelchform und dicht darunter die Raa mit dem sehr breiten, aber niedrigen, kreuzweis übernähten Segel. Von dem erhaltenen linken Raa-Ende (Nock) führt eine Brasse zur Back. Der Unterrand dieses Segels ist nun nicht, wie auf allen anderen Bildwerken des gesammten griechisch-römischen Alterthums, nach oben convex mit zwei Tauen (Schooten) an den beiden Eckzipfeln, sondern steif horizontal, und überschreitet rechts den seitlichen Segelrand mit einer deutlichen Spitze. Die linke Schoot beginnt zwar ziemlich an der Ecke, die rechte aber — und das allein wäre entscheidend — ein gutes Stück einwärts von der Segelecke. Das Segel trägt also seinen Unterrand nicht frei, lose, sondern an eine zweite Raa, einen sogenannten Baum angeschlagen, und dieser Brauch ist ausschliefslich ägyptisch. — Es findet sich kein zweites Segel auf den Dipylonvasen.

2) Cartault (*de quelques représentations de navires empruntées à des vases primitifs provenant d'Athènes: Monuments Grecs publ. par l'assoc. pour l'encour. des études Grecs* No. 11—13) hat soeben einige Schiffsbilder veröffentlicht, welche er den Dipylonvasen des Louvre-Museums entnehmen durfte. Figur 1 (Seite 44) stellt ein Kriegsschiff von der bekannten frühgriechischen Form dar; sämmtliche Ruderer (Rojer) stehen am Bord entlang, Gesicht und Brust nach aufsen, meerwärts gewendet und reichen sich rechts und links die ausgestreckten Hände zu einer Kette; in den Händen ruhen die steil ins Wasser hinab gestellten Ruder (Riemen). Cartault findet dieses unbekannte Manöver räthselhaft und denkt an einen Zeichenfehler. Mich erinnert der Anblick an die jetzt übliche Begrüfsung der Fürsten zur See, wobei die Matrosen reihenweis mit ausgestreckten Armen auf den Raaen der Fregatten stehen, auch an die frühere Art des Gewehr-Präsentirens mit seitwärts gestrecktem Arm, aber noch weit bedeutsamer an eine altägyptische Darstellung aus dem 3. Jahrtausend bei Dümichen (Flotte einer ägyptischen Königin, Tafel 25 Figur 2), welche, abgesehen von der ägyptischen Schiffsform, geradezu als Vor-

zeichnung für die Dipylonvase hätte dienen können. Wir haben hier wohl jenes ἀσπάζεσθαι κώπαις vor uns, welches die zum Feind übergehenden Schiffe des Antonius, gleichfalls auf dem Nil, nach Plutarch Ant. 76 ausführten. —

Noch ein Wort über einige technische Einzelheiten, welche ich mit der üblichen Annahme eines sehr hohen Alters dieser Vasen nicht zu vereinigen weifs. Man hat ein vollständiges Oberdeck auf diesen Schiffen (vgl. auch die Vase aus Caere *Mon. d. Inst.* IX, 4) angenommen, während schon technische Gründe dafür sprechen, dafs es sich nur um zwei sturmdeckähnliche Längs-Brücken handelt, zwischen denen der Mast steht, gelegt und aufgerichtet wird, um eine διάβασις. Wir besitzen aber auch klare Zeugnisse darüber, dafs selbst auf den Trieren der Schlacht von Salamis kein durchgehendes Verdeck bestand (Thukyd. I, 14), dafs die geringe Zahl (18) der Epibaten sich nur auf die beiden erhöhten Halbdecke der Schiffsenden (Back und Schanze) vertheilte (Plut. Themist. 14; Plin. h. nat. VII, 57), ja dafs auch einen Übergang zwischen Back und Schanze, eine sturmdeckähnliche Brücke über dem Mittelschiff, die διάβασις, erst Kimon gegen 470 vor Chr. erbauen liefs (Plut. Kimon 12). Die Dipylonvasen zeigen ferner den Sporn oder Rammbug. Dieser fehlt auf den kleinasiatischen (vielleicht griechischen) Schiffen des 13. Jahrhunderts (Wandgemälde von Medinet-Abu) und auch bei Homer; er tritt zum ersten Mal im 7. Jahrhundert an phönicischen Schiffen (Koyunjik) in Erscheinung; die griechische Literatur kennt ihn erst seit dem Seetreffen vor Kyrnos, also seit 536 (Herod. I, 166).

Keinesfalls zu billigen ist die von Kroker auf die hierfür ganz werthlosen dichterischen Beiworte μεγακήτης und κορωνίς gestützte Ansicht, die homerischen Schiffe seien hochbordig gewesen; ferner mufs ich bestreiten, dafs Thukyd. I, 13, 2 auf die Erfindung von Pentekontoren zu beziehen und dafs der Bau von Pentekontoren eine wichtige Neuerung der Schiffsbaukunst, etwas Epochemachendes gewesen sei. Schon Homer wird Pentekontoren (die selbstverständlich »langgestreckt« sein mufsten) vor Augen gehabt haben, und Thukydides (I, 10, 4) bestätigt dies, da er dem Homer folgend, 50—120 Rojer in den gröfsten Schiffen vor Troja annimmt. Die ersten wesentlichen Constructionsänderungen gegenüber der homerischen Einfachheit können nur durch die Erfindung des Rammbugs und eines Dierensystems bedingt gewesen sein. — Bemerkenswerth sind, wie ich hinzufügen möchte, die Dipylon-Dieren bei Cartault durch ihr Rojersystem, welches sich unvortheilhaft von dem zu Koyunjik und auf den Vasenbildern bei Micali (t. 103) dargestellten unterscheidet.

Dr. E. Afsmann.

BIBLIOGRAPHIE.

A. Baumeister Denkmäler des klassischen Altertums. München. 30—35. Lieferung.

E. Bellemer Histoire de la ville de Blaye depuis sa fondation par les Romains. Bordeaux. XXIV und 749 S. [mit Plan der antiken Stadt.] 8°.

G. Bilfinger Die Zeitmesser der antiken Völker. Programm des Eberhard-Ludwigs-Gymnasiums zu Stuttgart. 78 S.

G. Bohnsack Die Via Appia von Rom bis Albano. Wolfenbüttel. 116 S. und Situationsplan. 8°.

K. Bruchmann De Apolline et Minerva deis medicis. Breslauer Inauguraldissertation. 79. S. 8°.

W. Butler Pompeii, descriptive and picturesque. London. 124 S. 8°.

A. Castan Les arènes de Vesontio et le square archéologique du canton nord de Besançon. (Extrait des Mémoires de la société d'émulation du Doubs.) Besançon. 38 S. und Tafel. 8°.

Catalogue du musée archéologique d'Angoulême. Angoulême. 70 S. mit Abb. 8°.

An illustrated **catalogue** of the Roman altars and inscribed stones in the Grosvenor Museum belonging to the Chester Archaeological Society. Compiled by the honorary curator. Chester 1886.

E. Curtius und **J. A. Kaupert** Karten von Attika. Auf Veranlassung des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts herausgegeben. Karten, Heft 4. Berlin. 4 Blätter fol.

J. Dewaele Grieksche en romeinsche bouwkunst. Gent. 40 S. 35 Taff. 4°. [Auch in französischer Sprache unter dem Titel: Architecture grecque et romaine.]

G. Eroli Oggetti antichi scavati in Terni dal 1880 al 1885, descritti. Roma. 42 S. und Tafel. 8°.

A. Furtwängler und **G. Löschcke** Mykenische Vasen. Vorhellenische Thongefässe aus dem Gebiete des Mittelmeers. Im Auftrage des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts in Athen herausgegeben. Berlin. XV und 88 S.; 5 Hilfstafeln. 4°. Mit einem Atlas von 44 Tafeln in Querfolio.

M. Holba Über das Wesen Poseidons. Programm des Gymnasiums zu Budweis. 34 S. 8°.

Th. Homolle De antiquissimis Dianae simulacris Deliacis. Paris. 102 S. 11 Taf. 8°.

— Les archives de l'intendance sacrée à Délos. (Bibliothèque des écoles françaises d'Athènes et de Rome, 49. fascicule). Paris, 1887. 148 S. 8°. [Mit einem Plan des Apollotempels nach den Ausgrabungen.]

Chr. Hülsen Das Septizonium des Septimius Severus. 46. Programm zum Winckelmannsfeste der archäologischen Gesellschaft zu Berlin. 36 S. 4 Taff. und 11 Abbildungen. 4°.

C. Jullian Fréjus romain. Paris. 45 S. 8°.

D. Kennerknecht De Argonautarum fabula quae veterum scriptores tradiderint. Münchener Inauguraldissertation. 61 S. 8°.

W. Klein Die griechischen Vasen mit Meistersignaturen. 2. vermehrte und verbesserte Auflage. Wien. XII und 261 S. 8°.

Legnazzi Del catasto romano e di alcuni strumenti antichi di geodesia. Orazione inaugurale. Padova. 312 S. 12 Taff. 8°.

F. Liénard Archéologie de la Meuse. Description des voies anciennes et des monuments aux époques celtique et gallo-romaine. T. 3. (Publication de la société philomathique de Verdun.) Verdun. 146 S. und Atlas mit 40 Taff. 4°.

G. Loeschcke Boreas und Oreithyia am Kypseloskasten. Dorpater Universitätsprogramm. 12 S. 4°.

Heinrich Meyer Kleine Schriften zur Kunst. (Deutsche Litteraturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts herausgegeben von Bernhard Seuffert. Bd. 25.) Heilbronn. CLXVIII S. [Einleitung von P. Weizsäcker] und 258 S. 8°.

H. Oehmichen Griechischer Theaterbau. Nach Vitruv und den Überresten. Berlin. VIII und 220 S. mit 5 Abbildungen. 8°.

Pausanias's Description of Greece, translated by A. R. Shilleto. London. 2 voll. 8°.

C. Pilling Quomodo Telephi fabulam et scriptores et artifices veteres tractaverint. Halle. Inauguraldissertation. 104 S. 8°.

E. Pottier et S. Reinach La nécropole de Myrina. Partie 1ère. Paris. 260 S. 25 Taff. 4°.

Πρακτικὰ τῆς ἐν Ἀθήναις ἀρχαιολογικῆς ἑταιρίας τοῦ ἔτους 1885. Ἀθήνησιν 1886. 71 S. 8° und 2 Tafeln: 1) Τὸ λεγόμενον τετράγωνον τοῦ Ἀδριανοῦ. 2) Νεώσοικοι τοῦ Πειραιῶς.

S. Reinach La colonne Trajane au musée de Saint-Germain, notice et explication. Paris. 59 S. mit Abb. 8°.

— Conseils aux voyageurs archéologues en Grèce et dans l'orient hellénique. (Petite bibliothèque d'art et d'archéologie publiée sous la direction de M. L. de Ronchaud. IV.) 12°.

C. Robert Archäologische Märchen aus alter und neuer Zeit. (Philologische Untersuchungen herausgegeben von A. Kiefsling und U. von Wilamowitz-Moellendorff. 10. Heft.) Berlin. VI und 205 S. 5 Tafeln und 7 Abbildungen. 8°.

H. Saladin Description des antiquités de la régence de Tunis. Monuments antérieurs à la conquête arabe. Fascicule I. Rapport sur la mission faite en 1882—1883. (Extrait des Archives des missions scientifiques et littéraires. Série III, tome XIII.) Paris. 233 S. 6 Tafeln und 366 Abbildungen. 8°.

Ed. Schultze Ein geographischer und antiquarischer Streifzug durch Capri. (Sonderabdruck aus der Festschrift des Dorotheenstädtischen Realgymnasiums zu Berlin.) Berlin. 38 S. mit Karte. 8°.

W. Thompson Watkin Roman Cheshire; or a description of Roman remains in the county of Cheshire. Liverpool.

Warwick Wroth Catalogue of Greek coins of Crete and the Aegaean islands in the British Museum. London. X u. 152 S. 29 Taf. 8°.

H. Winnefeld Hypnos, ein archäologischer Versuch. Berlin und Stuttgart. 38 S. 3 Taf 8°.

Sitzungsberichte der kgl. preufsischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. 1886.

No. 51. O. Hirschfeld, Die kaiserlichen Grabstätten in Rom. S. 1149—1168.

Académie des inscriptions et belles lettres. Comptes rendus des séances de l'année 1886. Paris.

Fasc. 2. (avril-juin.)

Castan, Les arènes de Vesontio et le square archéologique du canton nord de Besançon. S. 232f.

Lettre de M. Edmond Le Blant. S. 242—247. [Mit Abbildung eines röm. Mosaiks aus Palazzo Farnese.]

G. Bapst, Sur la provenance de l'étain dans le monde ancien. S. 247—255.

A. Nicaise, Sur deux petits monuments de l'art antique découverts dans la Champagne. S. 262—270. [I. Apollo, Marmorbüste. II. Iupiter-Serapis, Bronzebüste.]

V. Waille, Note relative à des fouilles exécutées à Cherchell au mois de mai 1886. S. 301—305.

Anzeiger der philosophisch-historischen Classe der k. k. Akademie der Wissenschaften zu Wien. 1886.

No. 22. O. Benndorf, Über einen Grabstein aus Halimus. 5 S. mit 2 Abbildungen.

The Academy. 1886.

No. 758. 764. Egypt exploration fund. S. 333f. 438ff.

No. 759. The British school at Athens. S. 353.

No. 762. The recent excavations at Mykenae. S. 401.

Annalen des Vereins für Nassauische Altertumskunde und Geschichtsforschung. XIX. Bd. Wiesbaden, 1886.

A. von Cohausen, Der römische Grenzwall. S. 143—172.

Walford's Antiquarian. 1886.
December. A Roman villa at Wellow, Somerset. S. 260—267.
Anzeiger für schweizerische Alterthumskunde. XIX. Jahrgang. Zürich, 1886.
No. 4. Chr. G. Keller, Die römischen Ausgrabungen im Liblosenthal bei Beringen, Kt. Schaffhausen. S. 331—333.
C. Brun, Kleinere Nachrichten. S. 353—357.
Archaeologia or Miscellaneous tracts relating to antiquity, published by the society of antiqnaries of London. Volume XLIX. London 1886.
Part 2. T. A. B. Spratt, Remarks on a new torso of the youthful Dionysos. S. 318—322 (Taf. XIX).
T. A. B. Spratt, Remarks on the Dorian peninsula and gulf, with notes on a temple of Latona there. S. 345—366 (Taf. XXIII und 2 Abbildungen).
J. Saville Lumley, Antiquarian researches at Civita Lavinia. S. 367—381 (Taf. XXIV—XXVII).
J. H. Middleton, The temple and atrium of Vesta and the regia. S. 391—423 (Taf. XXXI—XXXVII und 10 Abbildungen).
J. Evans, On a military decoration relating to the Roman conquest of Britain. S. 439—444 (Taf. XLIV).
C. Drury E. Fortnum, On a terra-cotta head of Greek workmanship, found on the Esquiline at Rome. S. 453*—455* (Taf. XLV).
Archaeologia Aeliana. Vol. XII No. 1 (Part 22). Newcastle 1887.
Catalogue of the inscribed and sculptured stones of the Roman era in possession of the society of antiquaries of Newcastle-upon-Tyne. S. 1—99 (ca. 170 Abbildungen).
Archeografo Triestino, edito per cura della società del Gabinetto di Minerva. Nuova Serie, Vol. XII.
Fasc. III. IV. (Luglio 1886.)
P. Pervanoglú, Acroterio del tempio Capitolino nel museo civico di Trieste. S. 356—375 (Tafel).
A. Puschi, Relazione intorno alle scoperte archeologiche di San Sabba presso Trieste. S. 376—400 (mit Ausgrabungsplan).
G. Grablovitz, Frammento d'orologio solare rinvenuto a San Sabba presso Trieste. S. 401—410 (2 Abbildungen).
Vol. XIII. Fasc. I. (Gennaio 1887.)
C. Gregorutti, Iscrizioni inedite Aquilejesi, Triestine e Istriane. S. 126—208 (Mit Abbildungen der zugehörigen Sculpturen und 2 Plänen von Aquileja).
G. Grablovitz, Sull' orologio solare scolpito nel monumento scoperto il 20 Novembre nel fondo Cassis alle marignane d'Aquileja. S. 209—225.
Archivio storico per le provincie Napoletane. Anno XI. 1886.
Fasc. II. A. Holm, Ricerche sulla storia antica della Campania. S. 285—329.
Arte e Storia. V. Jahrgang. Firenze, 1886.
No. 36. C. C., Della gran tomba trovata a Vetulonia nel Grossetano. S. 262.
No. 38. A. de Lorenzo, Antiche terme scoperte in Reggio Calabria. S. 273—275.
The Athenaeum. 1886.
No. 3076. R. Lanciani, Notes from Rome. S. 473.
No. 3078. 3082. The British school of Athens. S. 539. 667.
No. 3079/80. G. Gatti, Notes from Rome. S. 573f. 606f.
No. 3082. J. Hirst, Notes from Smyrna. S. 666f.
No. 3084. J. Hirst, Notes from Laurium. S. 751.
No. 3087. J. Hirst, Notes from Athens. S. 868f.
Atti e Memorie della R. deputazione di storia patria per le provincie di Romagna. III. Serie. Vol. IV.
Fasc. I—III. (Gennaio-Giugno 1886.)
E. Brizio, Notizie e scoperte archeologiche. S. 219—241.

Boletin de la Real academia de bellas artes de San Fernando. Año VI. Madrid, 1886.

Junio, Settembre, Ottobre. L. Serrallach y Mas, Monumentos Romanos di Tarragona. S. 186—192. 221—224. 245—256.

Bulletin archéologique et historique de la société archéologique de Tarn- et Garonne. Tome XIV. Montauban, 1886.

1er trimestre.

A. de Saint-Jean de Belleud, Monuments de Saint-Sernin de Thézels. S. 36f. (Taf. II). [Bruchstück eines spätröm. Grabdenkmals.]

Bulletin de la société nationale des antiquaires de France. 5me série, tome 6me.

E. Beurlier, Satyre en bronze trouvé à Apollonia. S. 220ff. (Abbildung.)

— Taureau en bronze trouvé à Dodone. S. 239.

Collignon, Stèle sculptée découverte sur le territoire de Saint-Amand (Meuse). S. 241.

A. Engel, Objets en bronze trouvés en Corse. S. 135—138.

Fossard, Stèle votive provenant des Hautes Pyrénées. S. 310.

Ch. Givelet, Statue de Jupiter trouvée à Béru. S. 302.

J. Gréau, Roue en bronze et rouelles en bronze et en plomb. S. 171.

A. Héron de Villefosse, Acquisition par le Louvre de la collection Davillier. S. 79—87 (3 Abbildungen).

— Statuette de Mercure découverte à Coussade (Tain et Garonne). S. 189f.

— Bronzes acquis par le Musée du Louvre à la vente de la collection de M. Gréau. S. 205—209.

C. de Laigue, Bronze antique provenant de Ceresara, province de Milan. S. 139.

J. de Laurière, Sarcophages antiques récemment trouvés à Rome. S. 190f.

— Casques en bronze provenant de sépultures étrusques. S. 191f.

L. Maxe-Werly, Instrument à l'usage des potiers de l'époque romaine. S. 64—67 (4 Abbildungen).

R. Mowat, Mosaique de Riez offrant l'image de Constantin. S. 69—71.

— Stèle romaine trouvée a South-Shields, Angleterre. S. 89—91.

Patriat, Sarcophage antique conservé dans l'église de Griselles. S. 188f.

C. Port, Découvertes archéologiques aux environs de Monceau-Vivy. S. 63f.

Prost, Entaille antique. S. 200.

O. Rayet, Intaille signée Aspasios. S. 101.

Marquis de Ripert-Monclar, Bas-relief trouvé à Entremont. S. 94f. (Abbildung).

Roman, Lettre de Crozat relative à la collection de Polignac. S. 147—149.

G. Schlumberger, Tête de bronze provenant des environs de Soissons. S. 91.

H. Thédénat, Amulette en bronze de la collection Bulliot. S. 112f. (Abbildung); 316.

— Instrument en bronze trouvé par l'abbé Cérès. S. 142f. (Abbildung).

Voulot, Stèle trouvée à Gran (Vosges). S. 200.

Baron J. de Witte, Figurine en bronze de Vénus genitrix trouvée en Asie-Mineure. S. 162f.

Bulletin épigraphique. 6e année. Vienne et Paris, 1886.

No. 5 (septembre-octobre).

R. Mowat, Le trésor de Caubiac au Musée Britannique. S. 246f.

Bulletin trimestriel des antiquités africaines. 4me année. Tome III. Paris & Oran.

Fasc. XIV. A. Héron de Villefosse, Notes d'épigraphie africaine. XIX. Buste de Ptolémée, roi de Mauretanie, musée du Louvre. XX. Mosaique romaine d'Hadrumète, musée du Louvre. XXI. Troisième rapport sur les fouilles du lieutenant Marius Boyé à Sbeïtla, Sufetula, Tunisie. XXII. Inscription du moissonneur, musée du Louvre. S. 201—213. 240 (Tafel XXI—XXIII).

J. Poinssot, Voyage archéologique en Tunisie. S. 265—278 (Taf. XXVII)

R. de la Blanchère, Lettre. S. 279 f. (Taf. XXVIII). [Über ein röm. oscillum aus El Djem: Diomedes mit Palladium.]

Bullettino della commissione archeologica comunale di Roma. 1886.

Fasc. 10 (Ottobre).

G. Gatti, Trovamenti risguardanti la topografia e la epigrafia urbana. S. 325—338.

C. L. Visconti, Trovamenti di oggetti d'arte e di antichità figurata. S. 339—344 (Tafel XIII).

G. B. de Rossi e G. Gatti, Miscellanea di notizie bibliografiche e critiche per la topografia e la storia dei monumenti di Roma. S. 345—356.

C. L. Visconti, Scoperte recentissime. S. 357—360.

Fasc. 11 (Novembre).

G. Gatti, Un nuovo frammento degli atti de' fratelli Arvali. S. 361—365.

G. Gatti, Trovamenti risguardanti la topografia e la epigrafia urbana. S. 366—389.

C. L. Visconti, Trovamenti di oggetti d'arte e di antichità figurata. S. 390—392 (Tafel XIV. XV).

G. Gatti, Scoperte recentissime. S. 393—397.

Bullettino di archeologia e storia Dalmata. IX. Jahrgang. Spalato, 1886.

Heft 9. A. Alibranti, Ruderi di un antico edifizio a Lombarda sull' isola di Curzola. S. 147 f. (Abbildung.)

Heft 9, 10, 11. F. Bulić, Le gemme del Museo di Spalato (continuazioni). S. 150 f. 166—168. 182—185.

Centralblatt der Bauverwaltung. 1886.

No. 46. H. Maier, Aufdeckung von Gräbern in Pompeji. S. 451 f. (2 Abbildungen).

No. 48. A. Boetticher, Die Wanderungen des Pausanias durch die Altis von Olympia. S. 755 f.

Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική. Περίοδος τρίτη. 1886.

Τεῦχος τρίτον.

Fr. Studniczka, Παραστάσεις Ἀθηνᾶς ἐπὶ κεραμείων θραυσμάτων ἐκ τῆς ἀκροπόλεως Ἀθηνῶν. S. 117—134 (Taf. 8).

Π. Καββαδίας, Ἄρχερμος ὁ Χῖος. S. 133—136 (Abbildung).

I. Πανταζίδης, Διορθώσεις εἴς τινα ἐξ Ἐπιδαύρου ἐπιγραφὴν καὶ εἰς χωρίον τι τοῦ Παυσανίου. S. 141—144.

B. Στάης, Ἀρχαϊκὸν ἀνάγλυφον ἐξ ἀκροπόλεως. S. 179—182 (Taf. 9). Taf. 10: κεφαλὴ ἐξ Ἐλευσῖνος.

Die Grenzboten. 1886.

No. 43. 45. Olympia und der olympische Zeustempel. S. 175—184. 229—237.

Hermes. Bd. XXII.

Heft 1. O. Richter, Der capitolinische Iuppitertempel und der italische Fufs. S. 17—28.

G. Wissowa, Die Überlieferung über die römischen Penaten. S. 29—57.

P. Stengel, Zu den griechischen Sacralalterthümern. S. 83—100.

C. Robert, Eine attische Künstlerinschrift aus kleisthenischer Zeit. S. 129—135.

G. Kaibel, Zu den griechischen Künstlerinschriften. S. 151—156.

The American Journal of archaeology and of the history of fine arts. Vol. II. Baltimore, 1886.

J. Thacher Clarke, A Doric shaft and basis found at Assos. S. 267—285 (5 Abbildungen).

E. Babelon, Intailles antiques de la collection de Luynes. S. 286—294 (Taf. VII).

E. Müntz, The lost mosaics of Rome. I. S. 295—313 (Taf. VIII).

S. Reinach, Two marble heads in the museum at Constantinople. S. 314—317 (Taf. IX).

O. Marucchi, Recent excavations in Rome. S. 334—341.

The archaeological Journal. Vol. XLIII.

No. 171. Bunnell Lewis, The antiquities of Langres and Besançon (continued). S. 205—230 (Tafel).

Journal des savants. 1886.
Juillet. G. Boissier, Les rues du Forum et la tribune aux harangues. S. 373—383.

The Wiltshire archaeological and natural history Magazine. Vol. XXIII.
No. LXVII (July). J. J. D., Ancient stone-work on Langley Burrell Common. S. 68—70 (mit Plan).

Mélanges d'archéologie et d'histoire. VIe année. 1886.
Fasc. V (juillet). A. M. Desrousseaux, A propos d'une épitaphe grecque. S. 588—594.

Mittheilungen des Kaiserlich Deutschen archäologischen Instituts. 1886.
Athenische Abtheilung. Bd. XI.
Heft 3. F. Dümmler, Mittheilungen von den griechischen Inseln. IV: Älteste Nekropolen auf Cypern (3 Beilagen). S. 209—262.
W. Dörpfeld, Der Tempel von Korinth. S. 297—308 (Tafel 7. 8).
E. Petersen, Athenastatuen von Epidauros. S. 309—321 (Abbildung).
H. G. Lolling, Das Heroon des Aigeus. S. 322 f.
H. Heydemann, Bemalte Vase aus Böotien. S. 323 f.
O. Rofsbach, Zum Thongefäfs von Athienu. S. 325 f.
E. Loewy, Inschriften von Mughla. S. 326—328.
W. Dörpfeld, Ausgrabungen. S. 328—332.
H. G. Lolling, Lesbische Inschriften, mit Anhang von E. Petersen. S. 263—296.
Römische Abtheilung (Bullettino). Bd. I.
Heft 4. L. Borsari, Scavi di Ostia. S. 193—199.
F. Koepp, Archaische Sculpturen in Rom. S. 200—202 (Tafel 11).
A. Mau, Scavi di Pompei 1884—1885. S. 203—213 (Tafel 12).
W. Helbig, Viaggio nell' Etruria e nell' Umbria (Tafel 12 a u. b). Appendice: Osservazioni sopra il Kottabos (Abbildung). S. 214—242.
J. Falchi, Scavi di Vetulonia. S. 243—246.
F. Marx, Rilievo della villa Albani. S. 247—252 (Abbildung).
T. Mommsen, Miscellanea epigrafica. S. 253 f.

Monuments grecs publiés par l'association pour l'encouragement des études grecques en France. Vol. II.
No. 11—13. A. Héron de Villefosse, Tête du Parthénon appartenant au musée du Louvre. S. 1—12 (Taf. I, II und 4 Abbildungen).
E. Pottier, Lécythe blanc du musée du Louvre représentant une scène de combat. S. 13—21 (Taf. III).
M. Collignon, Tablettes votives de terre-cuite peinte trouvées à Corinthe (musée du Louvre). S. 23—32 (8 Abbildungen).
A. Cartault, De quelques représentations de navires empruntées à des vases primitifs provenant d'Athènes. S. 33—58 (Taf. IV und 4 Abbildungen).

Rheinisches Museum für Philologie.
XLI. Heft 4. A. Elter, Die Gladiatorentesseren. S. 517—548.
XLII. Heft 1. H. Nissen, Über Tempel-Orientirung. V. S. 28—61.
P. J. Meier, Die Gladiatorentesseren. S. 122—137.

Nord und Süd. Breslau, 1886.
Heft 12. G. Meyer, Ein Ausflug nach Argolis.

Notizie degli scavi di antichità. Roma, 1886.
Settembre. S. 285—338.

Revue de l'Afrique française (Ancien bulletin des antiquités françaises). 5ième anné. Tome IV.
Fasc. 18 (juillet-août). Cl. Pallu de Lessert, Les monuments antiques de la Tunisie. S. 237—240.

Revue archéologique. Troisième série. Tome VIII. Paris, 1886.

Septembre-octobre. J. Gozzadini, Les fouilles archéologiques et les stèles funéraires du Bolonais. S. 129—136 (Taf. XIX—XXII).

Clermont-Ganneau, Antiquités et inscriptions inédites de Palmyre. S. 144—148 (17 Abbildungen).

R. Mowat, Note sur une pierre gravée servant de cachet. S. 149—151 (Abbildung).

Dieulafoy, Fouilles de Suse, campagne de 1885—1886. S. 194—220.

P. du Chatellier, Le tumulus de Kerlan-en-Goulien (Finistère). S. 221—232.

Novembre-décembre. H. Bazin, L'Artemis marseillaise du musée d'Avignon. S. 257—264. Pl. XXVI.

M. Dieulafoy, Fouilles de Suse, campagne de 1885—1886. S. 265—276.

E. Muntz, Les monuments antiques de Rome à l'époque de la renaissance. Nouvelles recherches. Les murs et les portes. (Suite.) S. 318.

Revue de l'histoire des religions (Annales du Musée Guimet). 7e année. Tome XIII. Paris, 1886.

No. 1 (Janvier-Février).

Ch. Ploix, Mythologie et Folklorisme. Les Mythes de Kronos et de Psyche. S. 1—46.

Österreichisch-Ungarische Revue. Wien, 1886.

Heft 9. A. Hauser, Die Kunst in Dalmatien. I. Die Antike. S. 52—60.

Nordisk Tidskrift for Filologi. Ny Raekke. København, 1886. Bd. VII.

Heft 3. K. F. Kinch, Adonis Fødsel, et pompejansk Vaeggemaleri. S. 181—186.

Unsere Zeit. Deutsche Revue der Gegenwart. Leipzig, 1887.

No. 1. F. Gregorovius, Segesta, Selinunt und der Mons Eryx. S. 28—49.

Wochenblatt für Baukunde. 1886.

No. 73. W. Wagner, Römisches aus Mainz. S. 366—368 (2 Abbildungen).

No. 75. 77. K. Torma, Die nördliche Hälfte des Amphitheaters von Aquineum. S. 378—380. 391 f. (3 Abbildungen.)

Berliner philologische Wochenschrift. 6. Jahrgang. 1886.

No. 47. M. Ohnefalsch-Richter, Eine Unterredung mit Sir Henry Bulwer, dem neuen Generalgouverneur auf Cypern. S. 1483 f.

No. 49. Ad. Boetticher, Das Leonidaion und das Festthor in Olympia. S. 1523 f.

S. Reinach, Ein unedirter Brief C. O. Müllers an R. Rochette. S. 1546—1548.

No. 50. L. Gurlitt, Die Wiederaufnahme der antiken Marmorbrüche im Peloponnes durch H. Siegel. S. 1554 f.

No. 52. Ein Seitenstück von Jerusalem zur Wasserleitung des Eupalinos. S. 1618.

7. Jahrgang. 1887.

No. 1. 2. Ad. Boetticher, Die Ausgrabungen auf der Akropolis von Athen. I. S. 2 f. 34—36.

V. Z., Römische Ruinen in Lescar (Basses-Pyrénées). S. 36.

Zeitschrift für bildende Kunst. Jahrgang XXII. 1886.

Heft 2. O. Benndorf, Besprechung von: R. Kekulé, Die antiken Terrakotten, Bd. II. S. 61—64.

Heft 3. J. Durm, Zur Bautechnik der Hellenen. S. 88—91 (8 Abbildungen).

Zeitschrift der deutschen morgenländischen Gesellschaft. XL. Bd. 1886.

Heft 3. Kuhnert, Midas in Sage und Kunst.

Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst. Jahrgang V. Trier, 1886.

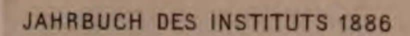
Heft 4. F. Möller, Die Gans auf Denkmälern des Mars. S. 321—331 (Taf. 13).

REGISTER.

Abkürzungen: Abb. = Abbildung im Text; *Br.* = Bronze; *etr.* = etruskisch; *G.* = Gemme; *L.* = Lampe; *Mos.* = Mosaik; *Mze.* = Münze; *Rel.* = Relief; *Sk.* = Sarkophag; *Sta.* = Statue; *T.* = Terracotta; *V.* = Vase; *Wgm.* = Wandgemälde.

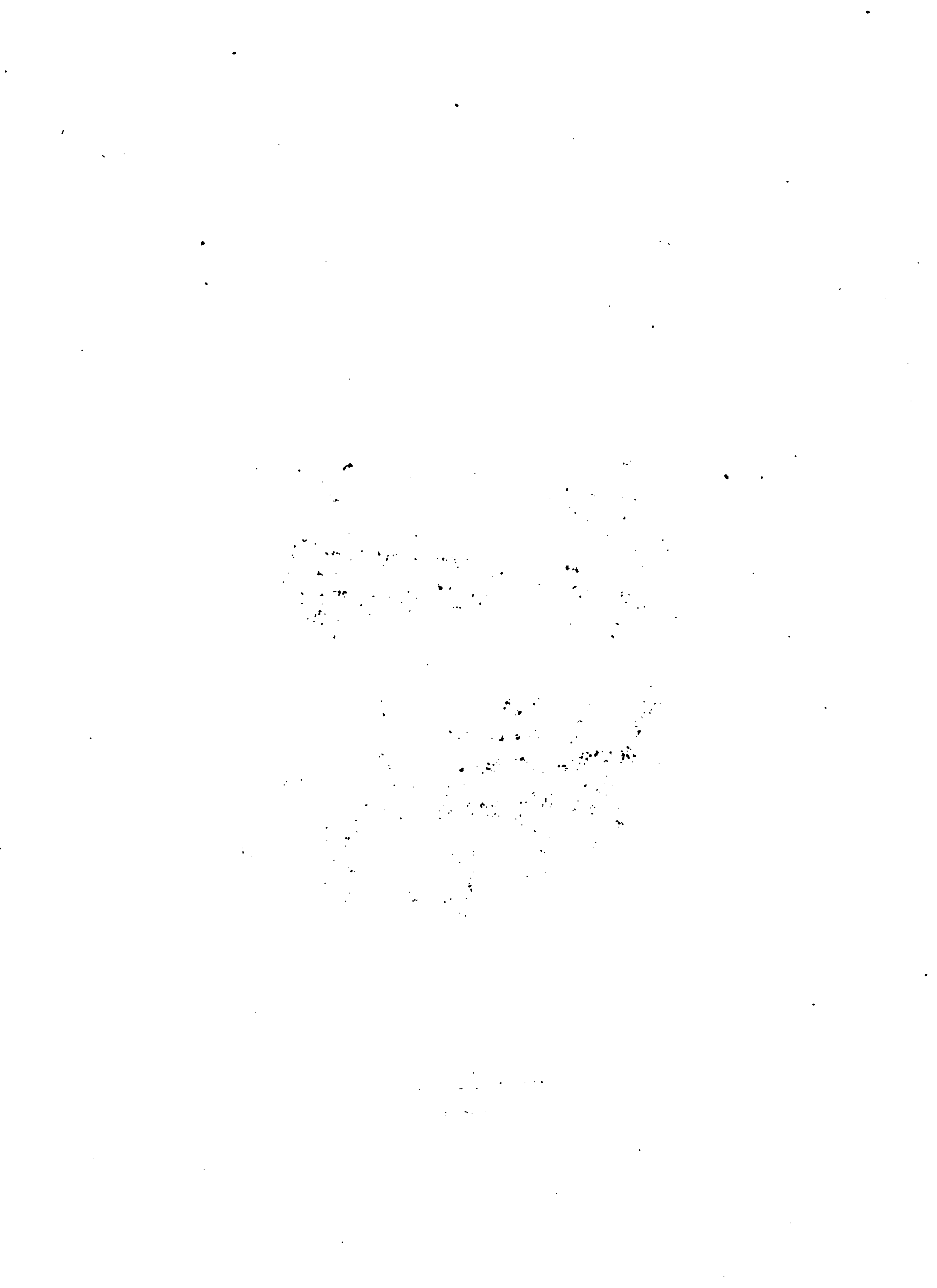
I.

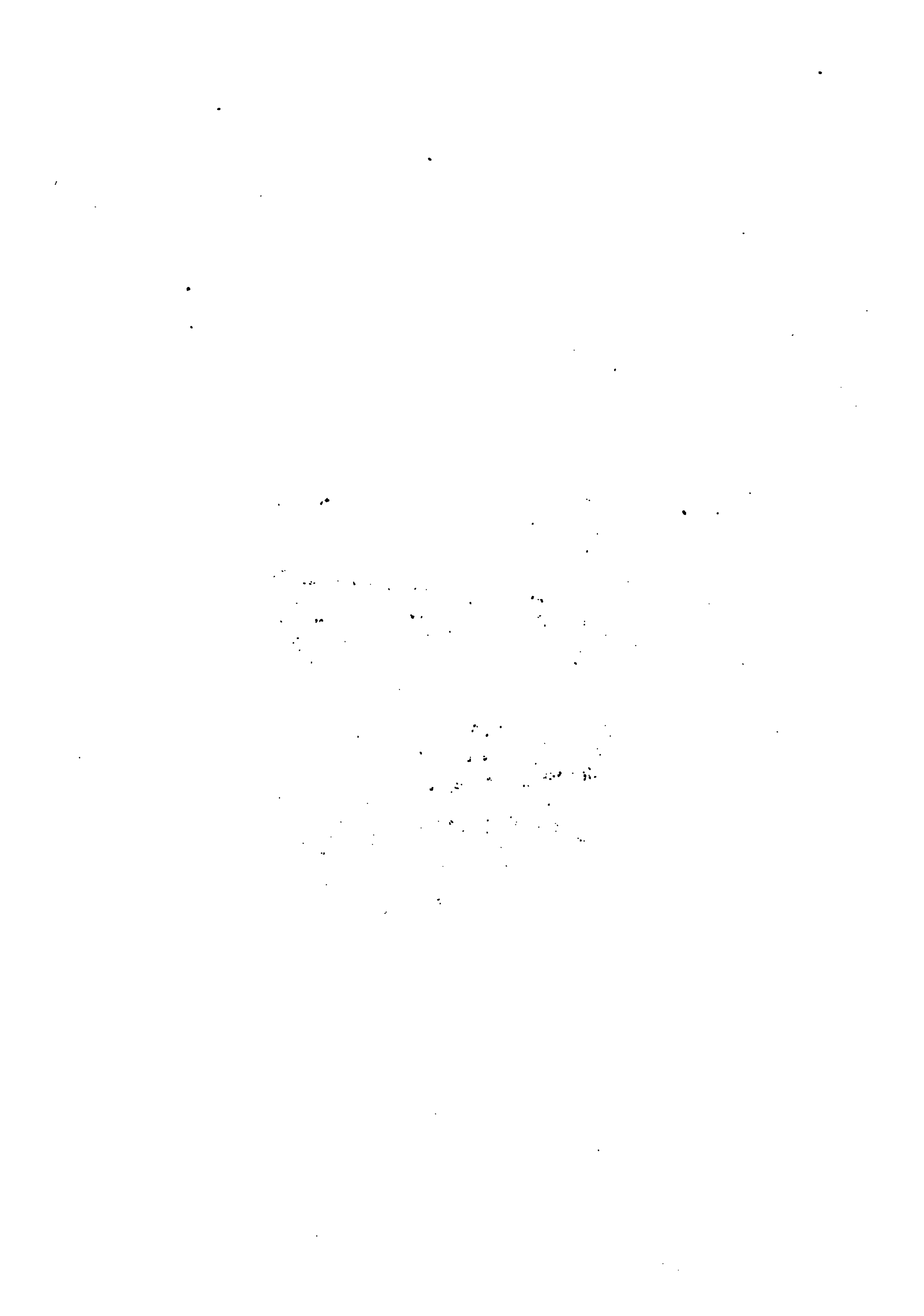
II.
INSCHRIFTEN.



AMAZONE

IN PETWORTH

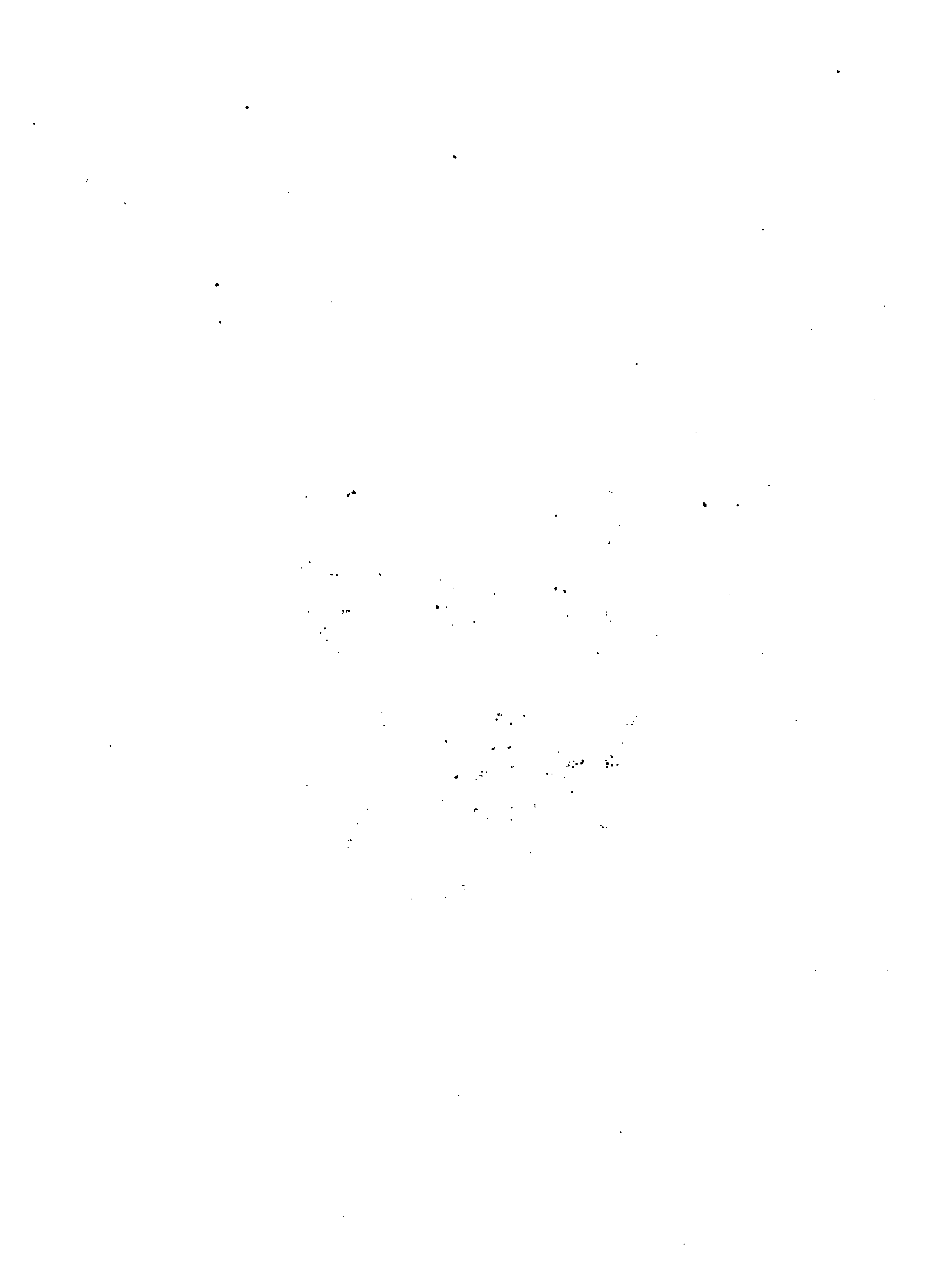






AMAZONE

IN PETWORTH





AMAZONE

IN PETWORTH



AMAZONE

IN PETWORTH

HELIOGR. D. REICHSDRUCKEREI.

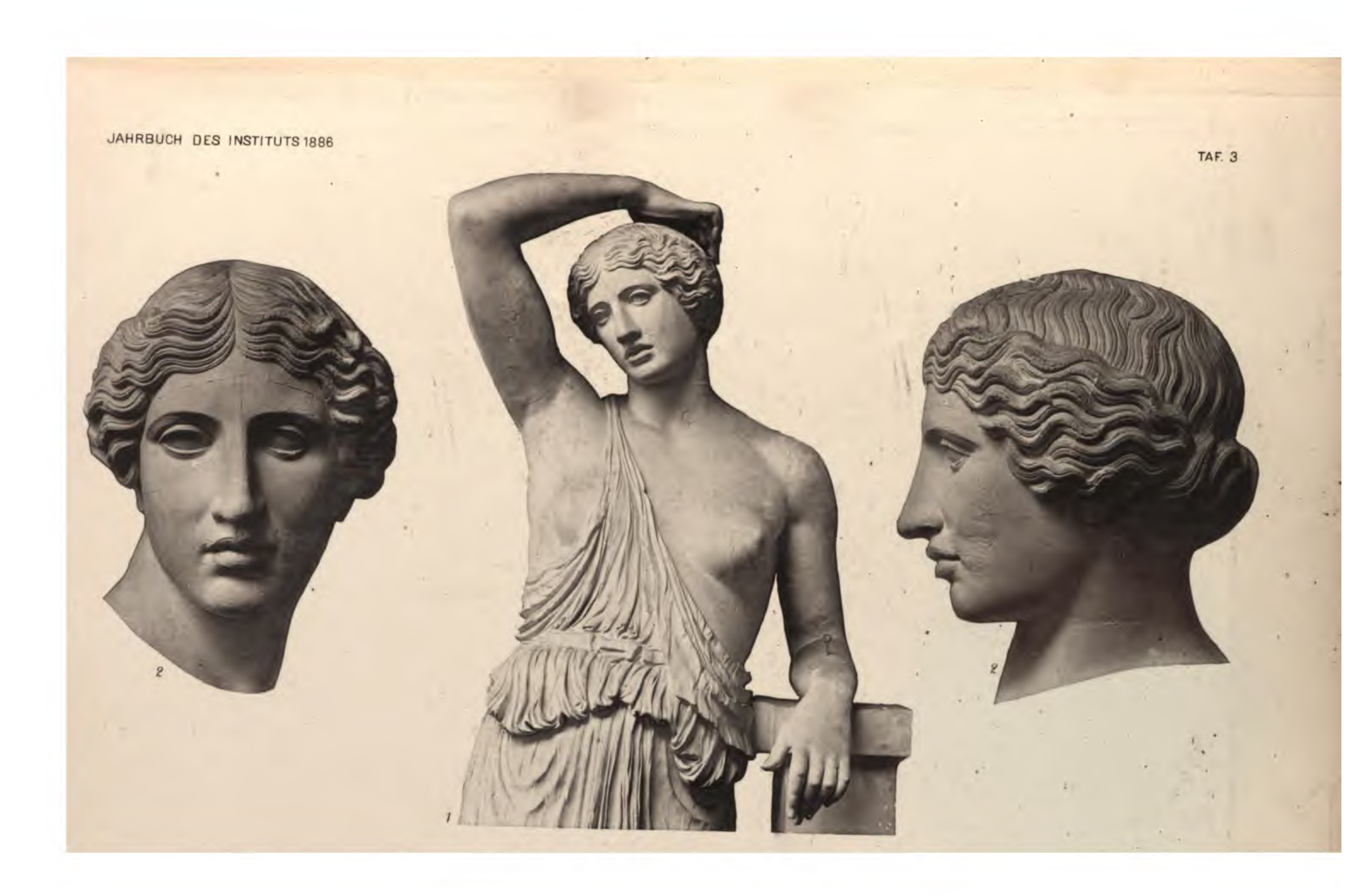




AMAZONE

IN PETWORTH




2
1
2













AMAZONE

IN WÖRLITZ

Lichtdruck v. A. Frisch, Berlin.





1



2



MARMORKÖPFE

IM BRITISH MUSEUM

HELIOGR. D. REICHSDRUCKEREI





1





2

PLATO - HERMEN

IN BERLIN UND ROM





1

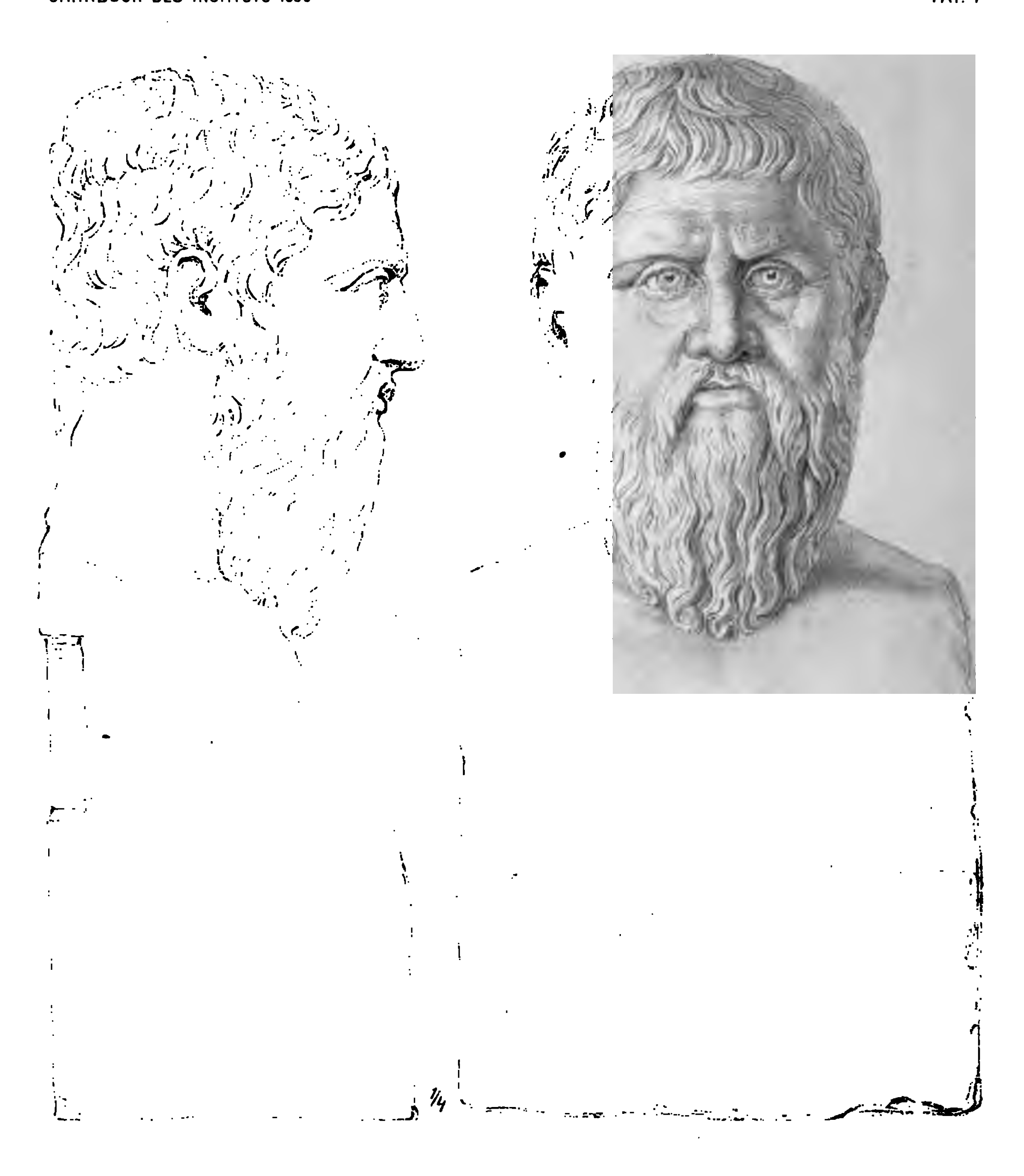




2

PLATO - HERMEN

IN BERLIN UND ROM



Gez. von L. Otto

Lithogr. Anstalt von R. Steinbock

PLATO-HERME
IM CASINO DI LIGORIO

1



2

PEL

VASEN

[Licht



WAGENLENKER
BRONZE
IN TUEBINGEN



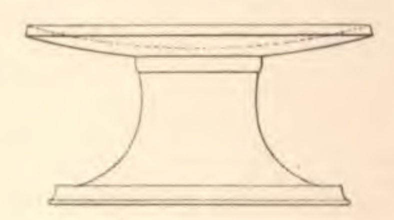


1



2

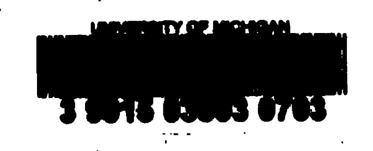
APHRODITE AUF DEM SCHWAN



VASE DES HISCHYLOS
IM BERLINER MUSEUM.

Lichtdruck v. A. Frisch, Berlin.

Replaced with Commercial Microform 1996







1



2

APHRODITE AUF DEM SCHWAN

Replaced with Commercial Microform 1996

